目　次

中 世 纪 音 乐

(Medieval)

中世纪(法 Moyen âge; 德 Mittelalter; 意 medioevo)开始时，西方世界政治和社会结构土崩瓦解，生活困苦，一派萧条，以后接踵而来的是漫长而迟缓的复苏。然而，这个时期在文化艺术方面的成就却不容忽视。音乐遗产亦很重要；虽然其思维方式及认识特点与今天相距甚远，但在其它一些重要方面，当代音乐却从中世纪音乐继承了大量财富。

1.中世纪一词的来源及其包括的年代；2.素歌(Plainsong)的基本经历；3.宗教音乐和世俗音乐；4.节奏和经院哲学的音乐；5.向文艺复兴的过渡。

1.中世纪一词的来源及其包括的年代

"中世纪的"(Medieval)这一形容词与其英语的名词，和其它语言中的对应词一样，都来源于拉丁语（诸如medium aevum, media aetas, media tempestas)，文艺复兴时期的人文主义学者认为自古代文明衰落至十五世纪文化、文学和艺术"复活"的整整一千年，仅仅是一首不值得称道的"哥特人"的黑暗插曲。历史家虽然早已驳斥了这种偏见（可是这一观点由"黑暗时代"一词部分地保留下来)，但是习惯上仍将这漫长的时期视为一个独立的

历史阶段。通常公认 476 年(西罗马帝国灭亡)和 1453 年(君士坦丁堡失陷于土耳其人)为这一阶段的上下限。可是,也有根据其他历史事件来划分历史阶段的;因此其上限的确定分歧很大,有250年(野蛮民族开始入侵)或 675 年左右的(地中海海上贸易由于阿拉伯人的征服而陷于停顿,卡洛林王朝兴起)。其下限的确定亦然,有的早至十四世纪初和意大利的人文主义萌发时期,亦有迟至十六世纪二十年代路德的宗教改革运动广泛传播时期,这还不包括特里维廉(Trevelyan)的有趣的观点,他竟然认为中世纪一直延续到十八世纪末叶。

音乐史家在其著作的题目中涉及中世纪"的"音乐或中世纪"中的"音乐时,似乎是沿用已被广泛接受的观点而通常避免给以精确的定义。然而在这些题目之下涉及的范围,可以上溯至基督教时代的开端,去推测新的宗教可能从犹太教堂继承了何种音乐成分,将何种音乐成分加以改革以适应新的需要,或是将何种音乐成分在它流传的过程中从异族的环境中直接吸收过来。需要说明的是,所有这些充其量只是中世纪音乐的史前史(准备阶段),一直到九世纪,音乐才有了可供讨论的实体,理论著述也不再仅仅是古代音乐文献的翻版。上述两点都是八世纪西方教会建立高度统一的礼拜仪式的结果,而这一发展过程又与历史的趋向密切相关:即罗马教廷不再依赖遥远的东方帝国,而要寻求卡洛林王朝的支持。所以,将一般史学界提出的最晚时间,即公元 675 年左右,作为音乐史上可称为"拉丁中古时期"的上限,看来最为合适,"拉丁中古时期"一词是考虑到拜占庭及其有关的礼拜仪式而提出的,以便和大体上平行的"希腊中古时期"相提并论。

倘若将古典时期与中世纪之间的界限看作一段空白,确定下限的问题是音乐文献十分庞杂,其中新的成分很难从老的成分中

区分开来。本来较为容易的办法是将下限定在十四世纪初，亦即“新艺术”(Ars Nova) 发轫之初（例如里曼和阿比亚蒂即持此观点)，但即使这样，新的东西也过于依附于中世纪的观念。在音乐上没有什么特殊事件能够成为象征性的分水岭，然而，几乎整个十五世纪音乐都在观念和实践两方面发生着逐渐的变化。

2. 素歌的基本经历

中世纪音乐早期的历史实际就是素歌的历史，这并非由于中世纪的人们完全沉迷于宗教而对世俗的事物丧失兴趣，而是因为教会统治着人们的精神世界，垄断了文化；因此，教会吸收了各类艺术的精华，更多的是创造了各类艺术的精华。音乐是宗教生活及宗教文化的组成部分，所有神职人员都必得实际参加歌唱；许多人还学习承自先人的音乐艺术(ars musica)理论知识，作为文科教育的初级科目之一。这时，统一教堂仪式的运动（八至九世纪时）导致了规定统一的礼拜歌曲曲目，宗教音乐也是在此时才成为历史的中心。这时有两个技术上的进步保证了曲调在流传和演唱时能够不走样，这两个进步在西方音乐史上都有深刻的影响；一是根据八个调式系统（这种调式系统直到十八世纪还在使用)对曲调进行的分类，一是以前只能帮助记忆的纽姆谱(neumes)逐渐发展为精确的音高记谱法(pitch notation)，其基本原则至今未易。随着素歌两种主要“方言”流派（高卢圣咏和莫萨拉布① 圣咏）的禁止使用，更重要的是从原来在口头流传时其歌词可以变动和相当自由，转向为依赖于写下来的歌词，从此，每次演唱时歌词(至少在原则上)可以保持不变了。

由于索莱姆(Solesmes)的本尼迪克特教团复兴了素歌，这种中世纪音乐最古老的主要形式为人们熟悉起来。其单旋律的本质、突出主调性的单纯的方式及其节奏的随意性（不管学者们在细节

的诠释上有多么大的分歧）都是容易理解的。但是，要想真正懂得曲调的形成、词曲之间的关系以及不同的曲调在特定庆典和常规宗教仪式中所具有的象征性意义，则非专家而莫属。素歌的复兴在一定程度上再现了大多数中世纪音乐和听众之间的典型关系：修道院以及主教派教堂里的演唱纯属信仰的表达，根本就没有听众；一种基本观念由此产生，即音乐是供演唱者和礼拜仪式参加者听的，而不是供局外的听众欣赏的。

由于上述情况，素歌成为大多数音乐活动的主要内容便不足为奇了。为了与演唱圣咏时庄重的气氛相适应，音乐创作都按照教会的要求，对经文加以阐述和补充。"插入段"(trope)(其中当然包括更老的形式"继叙咏"〔sequence〕)通过将新的歌词，甚或新的词曲与原有的结构精巧地交织或结合到一起。使得原有的曲调添加了节日的庄重气氛。与此类似，"音对音"平行进行的奥尔加农(organum，实际上是演唱教会曲调的一种特定的格式，而不是在此曲调上的即兴发挥)丰富了圣咏，使之在音响上更为丰满。

在更富于艺术性的各种复调手法兴起之后，复调式唱法的"即兴上声部"(supra librum，从一些素歌歌集看来，这是一种视唱时机械地叠置的奥尔加农声部，甚至允许斜向或反向进行）流行了很长一段时间，其中新添声部的装饰性及其旋律和节奏的独立性带来记谱的要求，实际上，是由此产生了新的作曲法。新的声部逐渐发展，削弱了原先的教堂曲调的地位，使之再也不能被看作"主要声部"(Vox Principalis) ——起码从音乐的角度看是如此；"定旋律声部"(tenor) 从此仅指巴黎圣母院时期大型的奥尔加农中圣咏的持续音，但它在精神上和语音上仍然是整个复调结构的支柱。

在传统的教堂曲调中加上的复调的"不谐之谐和"(concors

discordia)，可以看作是同时进行的音乐插入(troping)。这种看法可由下述事实进一步证实：首先，它的目的是节日的气氛；其次，这种复调通常只应用在应答圣歌的独唱段中，与单旋律的合唱应答交替出现。再进一步，奥尔加农里某些段落中的语言的“插入段”(称为克劳苏拉〔clausula〕)导致了中世纪经文歌各个声部歌词不同的现象，由此在同时进行的“插入”中形成音乐及歌词双重的“不谐之谐和”。

3. 宗教音乐和世俗音乐

教会的作用在音乐的保存上有重要的历史意义，与现存的所有非宗教音乐的混乱状况相比，这种作用尤为明显。首先是各种类型的拉丁文歌曲——大量的古代诗歌、挽歌、赞美歌、情歌、云游歌和单旋律歌曲——在九世纪至十三世纪间流传起来，数量越来越多。它们的分类是根据不同的题材和乐曲来源资料所属类型而定，但有个不容忽视的共同特点，那就是都有很高的文学水平。这只能归功于当时绝无仅有的文化杰出人物——教士、俗僧和修道士，甚至非正式教士（虽然将放荡的秽语和虔诚的忏悔这两个极端看作是云游教士和非云游教士的形像是不现实的)。这就是音乐的理论和记谱法得以保存的土壤，对非宗教音乐，人们不予重视，不重视到令人吃惊的程度。在目前的所有资料中，曲调都是用极不精确的纽姆谱标记的，其作用充其量也只能对久已忘怀的曲调帮助提醒记忆而已。有的曲调重复用于不同的歌词，有的则以新词填入已有的(流行的)曲调，这都说明词曲的结合大多以方便为原则，而不考虑表现方面是否适合的问题，音乐只是一种可以随便放弃或者改变的工具。单旋律的孔杜克图斯② 大概要算是例外；但那时这个例外只用于它的后期的歌曲，这些歌曲已经引起对作曲家及作品的重视，同复调的孔杜克图斯以及巴黎圣母

院时期的奥尔加农一起保存在具有音乐上的特殊性的手稿里。

在拉丁文歌曲流行的后期，各种民族语言的歌曲同时流行起来。这种歌曲以十二世纪初法国南部普罗旺斯吟唱诗人(troubadour)为其先导，吟唱诗人的题材主要是宫廷生活和骑士的爱情。普罗旺斯的艺术传到西班牙和意大利，很快也在法国北部吟唱诗人(trouvère)和德国的恋诗歌手(minnesinger)中引起了共鸣。这无疑是一种面向世俗听众的艺术，大多出自非教职人士之手，其中从最高阶层(包括如普瓦提埃的伯爵吉罕和纳瓦尔的国王提保)直至以智慧才能赢得参加宫廷生活资格的下层人物。由于带有宫廷的性质，这些诗歌有着显赫的署名，有时署名带有“拉佐斯”(razos)，以说明诗歌产生的环境③；但是诗歌作者对诗歌的曲调赋予多大影响尚不清楚。这个时期仍有证据表明同一首曲调可以配上不同的歌词：有时，表演的规则就是用前面的人用过的曲调填入新词答和；这就是“感兴诗”(sirventes)含义的一个方面，但在实践中绝不会拘泥于这唯一的歌曲类型。法国吟唱诗人歌曲由游唱艺人(Joglars或Jougleörs)表演时，他们有时可能为缺乏音乐才能的主人提供曲调或改编曲调。

关于这种新型艺术的来源从来没有一致的看法。有人认为是来自民间、教会或阿拉伯，也有人认为是好多种成分结合的产物。从音乐角度来看，现存曲调与教堂音乐在曲式上可能有某种类似，但与各种教会调式实际上没有真正的联系。一些例子可以证明有的曲调来自流行小调，或来自独唱与合唱交替伴舞的旋律(Kalenda Maya和A l'entrada del tens clar是著名的例子)；但是，由少数例证得出的结论是不可靠的，而且流行曲调显然没有记下谱来(至少在八世纪之前，所有音乐普遍如此)，因此这种音乐的性质不为人知，可靠性就更差了。

由于法国吟唱诗人的诗歌同各种现代文学的起源有密切的联系，它的音乐类型重新引起了重视。人们的这种热情引起想去查明很多没有解决、甚或无法解决的语文学问题。这些诗人是否自己将他们的诗歌都用文字记载下来尚无定论，至于其音乐就更值得怀疑了。因为在十二世纪，大多数人都认为把曲调记录下来是很奇怪的想法。事实上，直至1250年左右，世俗歌曲根本就没有曲谱。即使到1250年左右，根据寥寥无几的现存手稿看来，其记谱方法也是不正规的。这种现象就导致人们认为旋律主要是由口头流传的，也使人们认为，与歌词相比，旋律居于次要地位，甚至可有可无(《意大利赞美诗》④《坎蒂加》⑤和《自答歌》⑥等等十三世纪末、十四世纪初编集的意大利、西班牙和德国宗教性的大众唱歌集的手稿中也存在同样的问题)。一些现存的修订版本已是二手材料，但有其历史价值；然而，试图重新演奏这些音乐的主要障碍仍是记谱问题。当时的记谱法精确地记录了歌曲的旋律，对于节拍却丝毫不曾提及，因此在“打谱”上有很大分歧。虽然许多比较简单的、大致一个音符对一个音节的曲调，在不考虑节拍的情况下，仍能令人清楚地领略其魅力，但另外许多成簇的装饰音群却无法探究，这是令人尤为遗憾的。

4.节奏和经院哲学的音乐

规则的节奏律动在巴黎圣母院时期的复调音乐中已经确立，成为西方音乐发展过程中的基本要素(称之为节奏模式〔mode〕、节拍〔measure〕或拍子〔beat〕)，要想说清其历史进程中的因果关系是十分困难的。奥尔加农的诸上声部之间有着精确的时值要求，无疑，这主要是为了使得上声部中华丽多变的旋律线有机结合，以与定旋律声部的长持续音形成对比；其办法主要是使用不多几个节奏模式(modi或maneriae)的多次反复，这种记谱法是专

为有一定节奏形式的素歌创制的，不能表达节奏变化。但是不容否认，其艺术上的成就超越了这些技术上的不足——节奏的重要性日益上升，取代定旋律声部而成为表现的基本要素，定旋律声部只是象征性地保留，其旋律上的主导地位由于其它声部的大大发展而不复存在。有关这一新趋势的现存最早文献是莱奥南⑦为巴黎圣母院的礼拜仪式而作的二声部奥尔加农套曲，其时代正是圣母院开始建造的1163年前后，这一点很有意思，因为，在哥特式建筑征服了重力和空间的同时，莱奥南的作品及他的后继者佩罗坦⑧的三部或四部奥尔加农征服了节奏。莱奥南和佩罗坦的名字出现在作曲者不署名的中世纪复调音乐文献中这一事实，说明了巴黎在艺术音乐中占据着领导地位，直至十五世纪之初。

此后几代人满足于对前人留下的奥尔加农曲目的旋律加以装饰性变化，将之配上新的、可以互换的克劳苏拉⑨（克劳苏拉虽然与节奏有不可分的联系，但仍是奥尔加农的一个部分，其中的定旋律声部临时成为"花唱"〔melisma〕，与其它声部在节奏上形成交织）；还有人用语言的附加段(trope)来丰富克劳苏拉，这种写法开创了中世纪经文歌的道路。

带有附加段的克劳苏拉其实已经是经文歌，但在两个细节上还有区别：它们的诸上声部有时用一致的歌词，有时每个声部有各自不同的附加段，形成歌词上的"不谐之谐和"，这种手法在经文歌中被广泛使用；另一个区别是，附加段的歌词有时是拉丁文的宗教内容，也有时是法文的世俗内容。同一段克劳苏拉既可用于宗教仪式，比如作为奥尔加农中的附加部分，也可在非宗教场合演唱，此时作为独立成章的乐曲(这种解释对于器乐的、没有附加段的克劳苏拉也同样适用)。于是，人们的兴趣由宗教性的奥尔加农和准宗教性的孔杜克图斯转向所谓"古艺术"(Ars Antiqua)

时期的新风格和新形式，其结果是复调由为上帝服务转到为人类的娱乐服务或为艺术而艺术的方向上。

虽然新创作的经文歌（没有克劳苏拉式的展开）对于俗世题材有明显的偏好，但有些貌似通俗浅显的歌词其实并非如此；这是因为在这种歌曲中各声部的歌词是不同的，这些声部彼此之间、以及它们与定旋律声部之间都巧妙地交织在一起，所以这并不是一种人人都能享受到的娱乐。有时，经文歌仍然将素歌的片段用为定旋律声部：既然已经不再考虑宗教仪式的要求，这就仅是为了使诸上声部的歌词意思明白而已（这与复调的传统正好相反）。种种迹象表明，当时环境中不乏通晓宗教音乐复调手法的行家，巴黎大学就是这样一个典型的环境。该校开办于十三世纪初，不受教会的直接统辖，但它与教会文化有不可分割的联系，其课程设置仍以培养教职人员为目的。这时经文歌的歌词中逐渐出现了有关巴黎和学生生活的内容，有时还出现新的第三声部或者第四声部（经文歌的上声部），通常最为虔诚的拉丁文歌词中这时也出现了涉及教徒的生活和习俗的内容。

十三世纪的经文歌使复调变得日益复杂，这在经院哲学盛行的时代和地点是不足为奇的。经文歌的写作方法是，先为选好的定旋律声部配上一个固定的节奏序列(ordo)（即在原来的节奏上叠置一个节奏模式，再在自然节奏的基础上安排成等节奏型的匀称形式），然后逐一添上其它声部，这使得作曲成为音乐和理性知识的相互作用的结果，同时，它重视机巧胜于重视天然。此时，上声部中音节的安排引出了记谱问题；在此之前，比如在带附加段的克劳苏拉中，表演者对这些曲调及其节奏都是很熟悉的，而现在不能依赖这一点了。于是他们就用不同形状的音符和连线表示不同的时值来解决这一问题。这种不同音型的组合为打破单调

的节奏提供了可能性，但是这种方法在一系列关于"华丽音乐"(musica figurata)的著作中引起了一片争论，绝大多数的争论都在巴黎进行。不幸的是，当时的理论家们无论支持还是反对一种新事物，主要的立论都是象征性的和推论性的强辩，而很少从实用的角度考虑问题；于是乎为了论证象三拍节奏(ternary rhythm)这样一个纯属于传统和欣赏习惯方面的问题，就扯出了各种各样有关三结合的概念，一直扯到"神圣三位一体"的圆满性。

将二拍节奏(binary rhythm)用到复调实践中只是构成十四世纪"新艺术"(Ars Nova)基本特征的许多新发明之一，"新艺术"一词来自维特里⑩的一本著名的小册子。在维特里所作的经文歌中，挑战性地采用了新的音乐手法，诸如将上声部生动的节奏与缓慢的器乐定旋律声部对置，偶尔使用的器乐对旋律声部(contratenor)，以及普遍加强了和声的紧张度。有一个强烈的理性安排的成分不易为听者察觉，那就是定旋律声部的等节奏型结构(isorhythm)，它后来也使用于对旋律声部，这样，加强了原先的固定节奏序列，使得曲调再现和节奏再现时由于彼此长度不同而形成交叠。这是意图把这种隐藏的有力的骨架作为自然界的景象来描摹，人们所感觉到的这个自然界的多样性就隐藏在数学的法则中，正象当时那些被形而上学的研究弄得焦头烂额的思想家们所想到的一样；倘若真的如此发展，将使"新艺术"的假设中的自然属性带有浓重的经院气息。实际上，维特里反对了对于二拍节奏的偏见，而他的做法在米尔⑪的音乐著述中得到有力的理论支持；米尔是个数学家和天文学家，1320年后曾在索邦学院⑫任教；此后维特里还和其他一些新派知名人士交往，比如莱奥·希伯莱厄斯(Leo Hebraeus)和尼古拉·多莱斯姆(Nicholas d'Oresme)等。

虽然维特里由皇家命官变成了主教，马肖⑬由卢森堡的约翰

手下一个放赈小吏而成了兰斯的牧师，复调音乐虽然尚产生于神职人员之手，它却已是走出教堂、进入了宫廷生活。维特里的经文歌中所涉及的政治性内容以及他在“褐马传奇”(Roman de Fauvel，1316)中所作的音乐插段都清楚地反映出这一趋向，但是，至于最多产的诗人和作曲家马肖，他的大多数经文歌，以及大型作品如民谣、回旋歌和其它抒情歌曲(未离法国吟唱诗人单声部音乐传统的复调结构)都是关于骑士的爱情，有人生动地说这是古老骑士精神浪漫的新生。更为重要的是其作品中音乐的部分，在他的经文歌中更进一步发展了维特里的复杂的等节奏型，将它部分地用到上声部中；而他的“叙事歌谣体”(ballade style)的作品则一反由来已久的传统(即选择一个现成曲调作为定旋律声部，并以此作为复调的创作核心)，代之以自由的、专门创作的器乐定旋律声部(常常伴之以对旋律声部)，以此支持上声部中占突出地位的人声。

马肖显然考虑到了听众问题，他企图让复调走出狭窄的内行圈子，使之起码能为一小部分听众所接受；此外，他的旋律丰富，表现力很强，这大概预示了后来的方向。当然，他作品所表达的是对“衰落中的中古时期”的保守的怀恋之情；而且，他作为一个追逐技巧的诗人，不可能在他的许多叙事歌、回旋歌、游唱歌(lai)及经文歌中放弃复杂的技艺手段。马肖的巨大成功(其现存手稿的数量和质量明确地证实了这一点)激起后几代人再次沿着为内行所欣赏的方向来发展：“叙事歌谣体”，这恰好合乎数量有所减少的、为纪念历史人物或事件而演唱的经文歌的需要(其内容多与费比、弗瓦的伯爵或是阿维尼翁的教廷有关)。本来这个时期所探讨的主要是如何使节奏进一步精致，但其初衷很快就让位给了对于记谱方式的显著兴趣，结果陷进了音乐上的唯名主义。于是

此世纪就结束在“矫饰风格”(mannered style)和纠缠于记谱法的阶段上,即后人所谓的“精细艺术”(Ars Subtilior),它比米尔和维特里认为已属烦琐的华丽音乐(musica figurata)更甚一步。

就在这时,与它平行发展的意大利的世俗复调音乐,1300年间,在人们所知甚少的教堂复调的基础上突然出现,其详细情况学者们直到最近才有所了解。意大利的“新艺术”(通常均用此称,虽然有一种倾向要将之易名为十四世纪音乐)只有一个短暂的光辉时期,这是因为北意大利的一些贵族对此不太热情,赞助时断时续,而佛罗伦萨知识界人士对它的兴趣也并不更为持久。它的魅力主要在于所谓的dulcedo,意思是使听众直接地感受;但是,创作这些音乐的都是教士们(这种创作可能来自他们的自娱活动),他们渐渐被归入“精细派”(subtilitas),他们的音乐风格和记谱方式比法国音乐更为复杂。到了大分裂时期⑭,由于外国主教及其乐师们经常来访,大大加快了同化的过程。至十五世纪初,终于完全放弃了意大利传统所特具的形式和技术,与为小圈子所欣赏的精致的法国“精细艺术”融汇到了一起。

5.向文艺复兴的过渡

法国“新艺术”中明显的中世纪特征和意大利同时期艺术的脆弱性使人无法将它们视为文艺复兴的开始。至于将十五世纪的开端作为分界线,也有充分的理由怀疑其是否合适;就连采纳这种看法的著作家(他们可能持一种似是而非的观点,认为各种艺术风格应当按照年代顺序连成一条直线)也感到有将文艺复兴的早期和晚期(或者说高级阶段)加以区别的必要(里斯〔Reese〕和布鲁姆〔Blume〕持此说),或者是依地理因素而分,认为是先进的意大利审美观逐渐影响了北方各国仍在复调中纠缠不休的哥特遗风(萨克斯持此说;但布鲁姆也曾使用“哥特遗风”一词)。贝斯勒⑮

提出了更晚的期限，他认为在音乐上文艺复兴的观念应该按照卡斯蒂廖内(Castiglione)和博尔伦(Van den Borren)二人所陈述的观点，前者见于他的著作《宫廷》(Il cortegiano)，后者认为文艺复兴时期的音乐是："彻底模仿的胜利"(1520年)。这两位作家都认为十五世纪的音乐仍然是中世纪的，主要受勃艮第宫廷的趣味和"晚期哥特"观念的支配。将之看作一个过渡阶段或许更为恰当，该阶段之变化的主要特征是：艺术音乐得到更为宽广的社会支持和国际性的音乐风格的形成，各种"地方性"的复调流派的因素融入主要以法国传统为代表的"中央"主流之中。

两种"新艺术"都淹没在"精细艺术"的繁文缛节之中，虽然世俗性的复调音乐在教堂以外的环境中能吸引听众，但它的根基仍然薄弱。在十五世纪的大部分时间里，无论在法国还是其它地方，也无论在哪个社会阶层，继续从尽可能讲究地演奏不记谱的音乐中得到满足，甚至勃艮第的君主们——那些著名复调音乐家的著名的赞助人——定期将他们雇用的大批吟唱歌手和乐师送到吟唱艺术(minstrelsy)先进的地方，去学习最新的技能。在意大利，激进的人文主义者不理睬、甚至可以说藐视复调的烦琐教条，推崇(不记谱的)通俗音乐的质朴和明白，他们认为，只有这样才可能让光辉的古代音乐得以再生。但是，待到十五世纪末情形就彻底改变了，这时文艺复兴有了自己的"社会基础"(这里指的是社会的上层和中上层)，他们虽然不完全排斥无谱音乐(它继续存在了很长时间，尤其在舞蹈音乐中)，但复调技术在这时已经被视为音乐技艺的奇葩。

在这个过渡时期，小教堂(chapel)的音乐扮演了重要的角色。这时的小教堂与人们想象的不同，它既不是一种新的机构(其历史要上溯至加洛林王朝时代)，也不是一个单纯的音乐机构，而

仍然是依附于某个主教或君王的一小群教士(比如马肖就曾依附于卢森堡的约翰),他们的任务是为其主人的家庭持办私人性质的宗教活动，此类活动对行政或政治事务亦有裨益。唱歌是小教堂成员的职责之一，这一点受到勃艮第宫廷的格外重视，某人的小教堂里是否有几位杰出的音乐家逐渐成了名誉攸关的事情，这些音乐家中有许多人受过高等教育(迪费[16]就是一例)，他们渴望通过多种多样的服务而得到来自教会的褒奖。他们当中在尼德兰出生和学习的那些人有更多的成功机会，这是由于该地区未遭长期战乱之苦，因此，产生于巴黎教堂的精巧复杂的音乐技术得以在这里的大教堂中保存下来。大分裂时期就已经开始的风格统一化过程这时继续获得进展，而此后的一系列宗教会议、以及这些会议为各国音乐家提供的见面和彼此了解的机会又为这种进展增加了推动力。通过那些在旅居意大利期间受其熏陶的作曲家的作品，意大利复调的风格特点已经成为国际性的复调语言，而英国复调音乐则以其和谐的音响(见马丁·勒·弗朗的著作《英国艺术》)在康斯坦茨宗教会议上给人留下深刻的印象，不久就在所谓尼德兰风格或者(更恰当地说)法兰西—佛兰芒风格的形成过程中产生了重大的影响。

很难确定经过了多长时间、这些富有音乐才华的小教堂教士的作品方为宫廷中一般的贵人和贵妇们完全接受下来。在该世纪上半叶，小教堂音乐多喜采取简单的结构，用于普通弥撒(Ordinary)中的某些仪式，并用于赞美诗(hymn)和晚祷的圣母颂歌(Magnificat)。圣母颂歌是:“实用音乐”(Gebranchsmusik)的一种类型，一般用所谓“叙事歌谣体”(由器乐定旋律声部和对旋律声部伴奏的声乐曲)写成。这种歌体也用于“特别弥撒”(Proper)中，产生了一种新型的、更为简单的经文歌，同时，中世纪的等节奏型经文

歌也没有被完全放弃，在非常特殊的庆典中还是要用的。这时期宫廷作曲家本世俗音乐方面获得的成功更为巨大，复调的“尚松”(chanson)的大量出现成了十五世纪下半叶的特征(在这方面英国作曲家和《英国艺术》一书也具有很大影响)。有些歌曲风行一时，绅士贵妇竞相采用，以为时髦，竟将歌词的片断用为警句铭言，绣在或是刻在各种个人用品上。这一变化在意大利进展较为迟缓，然而那不勒斯、斐拉拉和米兰的宫廷率先一步，不顾人文主义者的疑虑而接受了外来的曲目；到该世纪末叶，意大利的非宗教作品终于诞生，这就是配以原本属于“大众一人文主义”传统的复调性歌词的歌曲“弗罗托拉”(frottola)。

上文曾讲过，有些历史学家认为十五世纪的音乐中仍有“哥特”的因素，并且认为这是由于勃艮第宫廷的影响。这种影响之大，以及恋旧的勃艮第君王要使中世纪的遗风重新复活，都是无可否认的；但是同时，他们由精致的艺术作品装点起来的生活方式显然也为文艺复兴时期的代表人物所仿效。有鉴于此，“哥特”一词似应重新考虑[17]。作曲家在十五世纪近乎中叶的时候，使“普通弥撒”成为套曲形成，由相似的前导动机(head-motif)和相同的定旋律声部(常来自世俗歌曲)将五个部分合为整体，这种风格的现象好像是由于作曲家感到需要才产生的。这种变化并没有宗教的或实用的原因，只有艺术的动机和对各章节的连贯、平衡的追求，这也是和“哥特”一词毫不相关的。有的不太知名的作曲家(有时也有大作曲家)紧盯着这种革新的技术方面，热衷于显示自己在对位或是记谱法上的独创性(包括卡农式的进行)，这是由于复调音乐作曲家的顽固的习惯，他们写作的对象主要是同行而不是外行的听众(一些重要的小教堂里的音乐教士人数众多，互相竞争也刺激了这种倾向)——就其观念而言，这一点显示出更多的

经院气息，而不是哥特遗风。值得注意的是，纵使将那些出类拔萃的力作撇开不论，这一时期的新发展对于音乐的未来仍然是十分重要的；这些发展使人们第一次认识到宗教和非宗教音乐的区别，后来又使人认识到严肃和轻快两种风格的不同。此外，在复杂的技术上要求有强烈和深刻的表现力，已成为几百年来未易的准则，在中世纪的遗产中，这也该算是一个重要的成分。

译注

① 莫萨拉布(Mozarab)：摩尔人统治时期不肯改信的西班牙基督徒。

② 孔杜克图斯(conductus)：十二世纪初兴起于法国南部的一种歌曲体裁。通常采用宗教性质的拉丁文歌词，后期亦有采用世俗歌词者。1160—1240年间繁荣一时，至十三世纪末为经文歌(motet)所取代。

③ 原文此处的 razos 疑为 Arras 之误。阿拉斯(Arras)：法国北部地名，吟唱诗人的汇集地。一些吟唱诗人因此在姓名中加上"阿拉斯"以说明其出身，例如孔特尔迪·达拉斯(Andrieu Contredit d'Arras)等。

④ 意大利赞美诗(laude)：产生于意大利天主教会的歌曲形式，主要使用于中世纪和文艺复兴时期。

⑤ 坎蒂加(cantigas)：原为西班牙和葡萄牙的民歌，后成为宗教歌曲的一种类型。

⑥ 自笞歌(Geisslerlieder)：十三、十四世纪流行于德国的宗教歌曲，起源于意大利赞美诗。

⑦ 莱奥南(Léonin)：法国音乐理论家，奥尔加农作曲家。活跃于1163—90年，准确的生卒年存疑。

⑧ 佩罗坦(Pérotin)：法国作曲家，活跃于十二、十三世纪之交。

⑨ 克劳苏拉(clausula)：原意为终止，此处指巴黎圣母院乐派时期的一种乐曲形式。采用圣咏的片断写成，与基于圣咏全部独唱段的奥尔加农形成对比。

⑩ 维特里(Philippe de Vitry，1291—1361)：法国作曲家，理论家。

⑪ 米尔(Jehan des Murs, 1300—1350)，法国音乐理论家。

⑫ 索邦学院(Sorbonne)：巴黎大学之前身，开设于1257年。

⑬ 马肖(Guillaume de Machaut, 1300—1377)，法国诗人，宗教音乐作曲家。

⑭ 大分裂时期(the Great Schism)：指教皇格雷戈里十一世死后，三个教皇分庭抗礼的分裂时期，历时四十年(1378—1417)。

⑮ 贝斯勒(Heinrich Besseler, 1900—1969)：德国音乐学家。

⑯ 迪费(Guillaume Dufay, 1400—1474)：法国作曲家，曾在许多著名的小教堂担任乐长，是勃艮第乐派的代表人物。

⑰ 哥特(Gothic)一词有野蛮、黑暗的含义。

吕昕译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

古 艺 术

(Ars Antiqua, Ars Veterum, Ars Vetus)

十四世纪初的巴黎著述家们用来说明出现在新艺术（Ars Nova, Ars Modernom)之前的复调的术语。新艺术的复调在米尔斯(Jehan des Murs)(《音乐艺术的概念》〔Notitia artia musicae, 1321〕)和维特里(Philippe de Vitry)(《新艺术》〔Ars Nova, 约1322〕)的作品和著作中得到最具有代表性的表现（在这里"art"所表示的正是希腊文里"technē"的意思——一种"技巧"或"技艺"，这个字一概不包括联想现代美学的任何意思)。

古艺术最坚定的战士是列日（Jacques de Liège)，他在他百科全书式的《音乐明鉴》(Speculum musicae, 约1323—25）里维护了科隆的弗朗哥(Franco of Cologne)，朗贝尔图斯大师（阿里斯托泰莱斯）（Magister Lambertus〔Aristoteles〕）和克吕斯(Petrus de Cruce)的权威，而且在批评当代人的同时将古艺术的主要优点归纳为：①现在的作曲家只写经文歌(motet)和坎蒂莱那(cantilenas)，忽略了诸如奥尔加农（organa)，孔杜克图斯和交织(hokets)等其它重要形式；②今人在他们的作品中运用繁复的不完全有量记谱法(imperfect mensuration)，而古艺术，弗朗哥的艺术，恪守并恰当地使用完全有量记谱法(Perfect)；③今人把古全音符(Semibrevis)分成古二分音符(Minims)与古四分音符（Se-

miminims）的完全与不完全的群(Perfect and inperfect groups)，而古人的完全有量记谱法把古二全音符（breves）分成古全音符，认为这是不可再分割的；④从旋律上说，今人过于沉溺于支离破碎的节奏和变幻莫测的进行，沉溺于“放纵的音乐”（musica lasciva)，而古人则保持在一种严谨的“节制的音乐”(musica modesta）分寸内。从这个最有权威的原始资料里可以推论出古艺术是将上面列举的三位理论家包括在内的一个时期，在这段时期里运用雅克所提到的五种音乐形式，在完全的量度内保持着“有节制的”艺术，也就是从大约1260年到1320年的法国北部的复调。

然而，有充分的正当理由把“古艺术”一语的应用范围扩大到把整个圣母院时期的音乐包括在内，特别是它最著名的作曲家莱奥南（Léonin)和佩罗坦（Perotin），现在人们一般也就是这样用的。雅克所赞美的曲式和他在论述中所提到的节奏值明确的记谱法便是从这个较早的时期发展而来；而且确实，在弗朗哥的时代，奥尔加农和孔杜克图斯已发展到了顶点并正开始衰落。因此古艺术包括两个主要时期：从大约1160至1260年(早期哥特)的巴黎圣母院乐派的法国音乐；以及雅克专门提到的从大约1260至1320年的时期，这时为新艺术或者说哥特鼎盛时期开始。这两个时期和新艺术可以用每个时期开始时经文歌速度加快来进一步说明。

广义的古艺术的主要理论家是加兰迪亚(Johannes de Garlandia)、科隆的弗朗哥、朗贝尔图斯大师、圣埃梅兰修道院(St Emmeran）的佚名者（索瓦〔sowa〕编订），克吕斯(Petrus de Cruce)摩拉维亚的希罗尼姆斯（Hieronymus de Moravia)、若格罗谢阿(Johannes de Grocheo)、无名氏第四(Anonymous Ⅳ)和列日；音乐形式是奥尔加农，克劳苏拉(Clausula)，孔杜克图斯，经文歌，交织和坎蒂莱那，当时盛行的世俗和方言的歌曲以及器乐音乐

除外；主要的原始资料是四大部巴黎圣母院手抄本与拉克莱耶特(La Clayette)、蒙彼利埃(Montpellier)、邦贝格(Bamberg)、都灵(Turin)、拉斯于埃尔加斯(Las Huelgas)和弗维尔(Fauvel)的手抄本。

范额伦译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》顾连理校订

新 艺 术

(Ars Nova)

"新艺术"(Ars Nova)一般被用来作为"十四世纪复调"的同义词，正如同"古艺术"(Ars Antiqua)意味着"十三世纪复调"那样。"新艺术"的概念建立在一大批新的音乐表现之上，维特里(Philippe de Vitry)的论文《新艺术》(Ars Nova，约 1322年)所阐明的记谱法使新的音乐表现成为可能。这一术语在沃尔夫(Johannes Wolf)的《有量记谱法的历史》(Geschichte der Mensural Notation，莱比锡，1904)中第一次被当作一个历史性的口号来运用，维特里的论文在《有量记谱法的历史》中被看作记谱法历史上的主要转折点之一；而且或许是沃尔夫著作中的章节标题而不是具体内容使得"新艺术"这个词在后来学者的著述中被用来指一切十四世纪的法国音乐。

若干十四世纪的理论家认为"古艺术"以弗朗哥(Franco)为主要代表，"新艺术"由维特里所开创；但是从历史来看，更支持这一观点并付诸应用的是米尔(Jehan des Murs)的论文《新艺术音乐》(Ars novae musicae)，1324-1325年教皇约翰二十二世贬斥那些"信奉新学派"(novellae scholae discipuli)的音乐家的训谕和列日(Jacques de Liège)的《音乐明鉴》(Speculum musicae)中所提到的"当代歌手"(moderni cantores)以及"一些现在的认识"(aliqui

nuncnovi）人们已在某种程度上意识到音乐的技巧的改变，1320年左右，首次采用维特里论文中所阐述的记谱法将1316年抄录进手写本的《弗维尔的故事》(Roman de Fauvel)的经文歌（motet）谱成的乐谱，则让人看到了前景。《弗维尔的故事》的经文歌中有些篇幅很大，数倍于前一代的经文歌，所显示出的记谱的价值比前此的弗朗哥和弗朗哥以后的技巧所能记下的大得多。

从紧接着《弗维尔的故事》手稿的那些年代里幸存下来的法兰西音乐原始资料相对说来几乎没有，那些极少量的资料又都残缺不全，对其日期和出处的看法争议很多，因此所剩下的完全运用维特里所说的纯粹新艺术记谱法的原始资料非常少。于是这个术语就几乎必然地用于马肖（Machaut)的作品（沃尔夫和很多后来的学者就是这样用的），而且由于马肖有几部手稿出于十五世纪初，从而用于所有的十四世纪法兰西音乐，尽管施拉德(schrade)坚持说1330年之后这种风格就不再是什么新东西了。不过，这个称号是如此便于使用，以至后来用于从《弗维尔的故事》到文艺复兴之间所有的音乐:《新牛津音乐史》第三卷的标题即为《Ars Nova与文艺复兴，1300-1540》（伦敦，1960)，《音乐的过去与现在》(MGG)在大致划分历史时所遵循的次序便是："古艺术"，"新艺术"，"文艺复兴"。照这样的观点，新艺术可以包括直到大约1430年的欧洲各地的音乐(参阅条目"中世纪")。

十四世纪的意大利音乐现在常常独立出来，被称之为"trecento"(十四世纪)；但是有一个理由充分的（有势力的）学派认为：因为幸存作品的范围是1325年到1425年，所以用一个以1400年为分界的名称来称呼十四世纪的意大利音乐，从历史上来说是使人产生误解的；用这样一个专指意大利的名称，从地理上来说是分裂主义的。支持把意大利排除在新艺术概念之外的主要看法是：

意大利音乐直到大约 1370 年为止。在风格上和记谱法上都和法国音乐完全不同；而且意大利的记谱法发展得比较平缓，在意大利，古艺术与新艺术之间不可能确定出一个有任何历史意义的精确分界点来。

这个术语含义的进一步缩小化是新近因冈特 (Günther)引起的，他想出了一个专门名词“精致艺术”(Ars Subtilior)用以表示马肖后一代作曲家的音乐，这是些跨民族的哥特文化的音乐家，他们熔法国与意大利风格于一炉，为十五世纪较质朴的风格铺平了道路。在某种意义上说这个术语是从记谱风格（被阿佩尔〔Apel〕称之为“矫饰记谱法”〔manneristic notation〕)的描述转向音乐风格的又一次尝试。但是自从这种说法被普遍接受而且使人们认为法国的新艺术是在 1370 年左右结束的，当时法国和意大利的风格还显然互不相干，结果再要提什么意大利的新艺术就不那么有力了。

所以习惯上“新艺术”指从《弗维尔的故事》到马肖去世时的法国音乐，虽然从历史上说这并不是运用这个术语最精确的方式，但对编史工作来说欲是最有用的。同时值得一提的是：“新艺术”象“文艺复兴”一样是一个在历史进程中多次出现的术语。将这个术语用于十四世纪以外，最著名的也许是廷克托里斯(Tinctoris)，他是这样描写邓斯泰伯尔（Dunstable，卒于1453年）的“我可以这样说，这是新艺术的源头与开端”（‘ut ita dicam novae artis fons et origo’)。

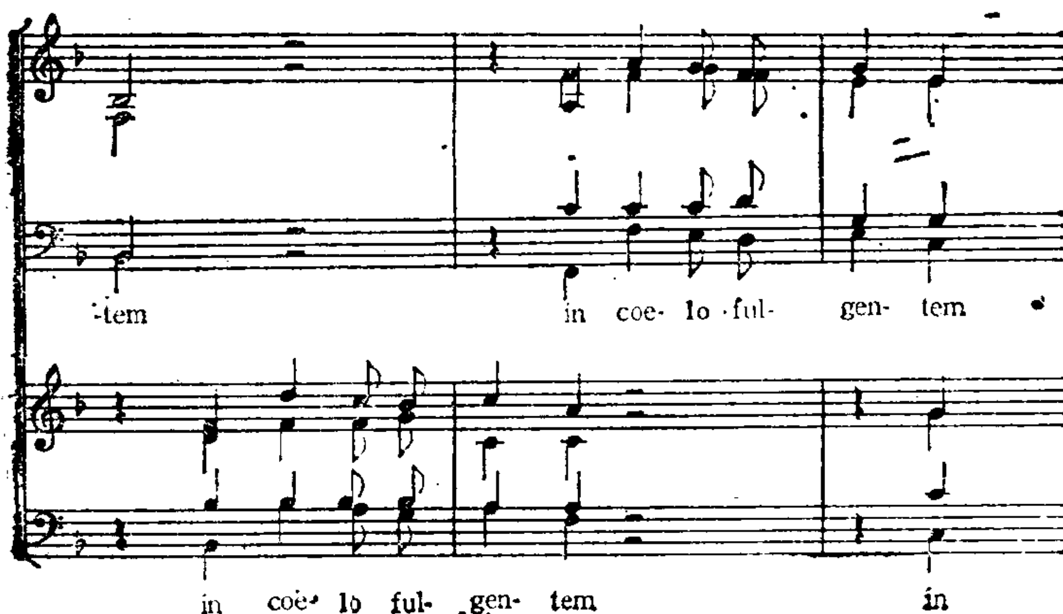
范额伦译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》，顾连理校订

复合唱风格

(Polychoral Style)

这一术语用在作品中(有乐队伴奏或无乐队伴奏)的合唱队分为数个(通常为两或三个)不同的组，这些组(交替地)各自演唱或一齐唱。该术语在意大利语是coro battente和coro spezzato (分

谱例



列合唱)。后一个词也有分别设组的意思。这一技法最早的实例见于巴尔托卢奇(Ruffino Bartolucci)的作品中。他在1510年至1520年是帕杜阿(Padua)大教堂的音乐指导。维拉尔特(Willaert)

在1550年1557年出版的《分组圣歌》(salmi spezzati)中运用了这种技法。通常的看法是扎利诺(G. Zarlino)在他的《音乐原理》(1558)一书中认为维拉尔特是分组合唱的创始者。这种观点是不正确的。扎利诺只是说维拉尔特制定了用"分组合唱"技法来写作的一些公式。A.加布里埃利(Andrea Gabrieli, 1520—86)也研究了复合唱风格。他为三个四声部的合唱队写了"上帝怜我",G.加布里埃利(G. Gabrieli, 1557—1612;参见谱例)又充分开拓之。这一技法是威尼斯乐派的显著的特色。威尼斯圣马可教堂里安置在两个后殿的两架管风琴的交替演奏又推动了它的发展。与之相配,在管风琴近旁及教堂内各处安置有合唱队复合唱风格贯穿于整个巴罗克时期,特别在罗马(贝内沃利;参见罗马乐派)和德国(亨德尔、哈斯勒、许茨)。最后的例子见于巴赫的圣马丁受难曲的第一乐章。

"复合唱"一词也被不恰当地用来指合唱队的两组仅是交替演唱没有合成的气势的音乐作品。运用这种方法最早的实例是十五世纪后半期的意大利手稿。这样的作品称为"对答轮唱"(Antiphonal)比"复合唱"更合适。用"复合唱"来指英国圣公会礼仪中的教长合唱队和领唱合唱队的合唱也不是很确切的。在这种仪式上的演唱既有交替又有全体,但全体演唱仅仅是人数上加倍演唱,因而演唱效果只是音量的增加而不是声部的增加。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

文艺复兴时期的音乐

(Renaissance)

按照西方音乐史的习惯，有一个词专指从1430年前后至1600年前后这一历史时期；这个时期与历史上随之而来的西方文化、社会、艺术和科技的巨大发展(1300--1600)相吻合，这就是法文词汇“文艺复兴”(Renaissance)。该词由米什莱(Michelet)于1855年首先使用，他用这个词来指一个广义的历史阶段。

1.绪论；2.音乐史学与文艺复兴；3.音乐与复兴的概念；4.状况及趋势；5.现代对于文艺复兴时期的看法。

1.绪 论

米什莱的看法之所以能被广为接受是由于布尔克哈特(J. Burckhardt, 1860)，他的文章影响很大，认为意大利是一场巨大的文化变革的策源地，这场变革始于十四世纪，1500年以后，逐渐将新的思想传播到欧洲北部，它标志着一个新文明的出现，在某些领域中其影响直达十七世纪末叶。

就字面意义而言，这个词的含意就是“重生”，这并不是一种不顾历史事实的夸张说法，而是反映了1400—1600年间有影响的思想家和著作家公开地否定“中世纪”(这个词汇当时尚未使

用)、崇尚古代的倾向。鉴于观点不一，先将历史学家赋于“文艺复兴”一词常见的两种不同含意分清是有好处的：狭义的观点认为，它基本上是一场意在恢复古代哲学和艺术价值的运动；广义的观点则认为，这是一个由个人到社会都产生了新的理想和观念的时期，一个发现和飞跃的时期，在这个时期，新发明都和往日的“黄金时代”联系起来，以证明自己的价值。

布尔克哈特和其他一些文艺复兴史专家强调，这一时期的进步具有划时代的意义，关于这一点虽然尚有争论，但只是就程度而言，其重要性是没有人怀疑的。这些进步包括：非宗教的人文主义兴起，提出了重视语法修辞和伦理哲学的教育观点，与中世纪形而上学的经院哲学针锋相对；发展了的历史观念和对古籍的发掘与考证，为“新学问”打下了基础；印刷术的发明带来了文化的广泛传播和思维方式的改变；由于发现新大陆和哥白尼的革命，在宇宙和地理两方面打破了传统的空间概念；新教改革运动使中世纪基督教遭受沉重的打击，使得过去那种虽然错综复杂、但还算稳定的局面发生激变；在视觉艺术方面，对古典的形式产生新的兴趣，追求直接地表现人类的生活和感情，这些都与更富于宗教气息的、抽象的和缺乏表现力的中世纪艺术思想正相抵牾。

2. 音乐史学与文艺复兴

布尔克哈特的看法迷住了十九世纪中叶的知识阶层，其中也包括音乐史家，很快就激起对于音乐中的“文艺复兴”的深入研究。人们使用文艺复兴这一词汇时，时常将其广义和狭义混为一谈。在音乐史上这种情况亦不罕见，这是一个广泛使用的词汇必然会遇到的问题；布尔克哈特原先提出的概念很快就被突破了，实际上，在公认的年代界限内所发生的一切现象都被纳入了“文

艺复兴"一词的范围之中。早在1868年，安布罗斯(A.W.Ambros)就提出将十五、十六世纪看作不可分割的、完整的历史阶段，他的观点被包括皮洛(Pirro)在内的许多后来人所接受，但他们未必使用"文艺复兴"这一特定的词汇。在安布罗斯之后，有两个人提出过对于时代划分的不同看法，里曼(Riemann)认为应将1300—1500年划为"早期文艺复兴"，而登特(Edward J.Dent)则认为应当以1600年左右单旋律乐曲(monody)的兴起作为"文艺复兴"的标志(见其著作《A.斯卡拉蒂》，1905)。对时代下限的看法近乎一致，都认为文艺复兴时期结束在十七世纪上叶，而将后来从美术史中借用的(主要是C.萨克斯，1919年)"巴罗克"一词、以及歌剧的兴起和其他相应的发展视为一个新时代的开端。曾有人认为(例如韦勒斯〔Wellesz〕)，巴罗克时期的开始应该推前到1540年左右。还有一些学者提出，在文艺复兴与巴罗克时期之间再分出一个"矫饰主义"(Mannerism)时期(这又是一个从美术史借过来的名词)，但这一观点遭到反对，没有得到普遍的承认。目前一致的看法是，到十五世纪下半叶时，在音乐观念和音乐语言上形成了一套完整的概念，标志了一个新时代的诞生，直至1625年左右，其基本原则还没有被彻底取代。大家都同意这个阶段可以称为"文艺复兴"，之所以如此称呼没有别的缘故，主要是因为它发生在广义的文艺复兴时代的后期，时间上处于文艺复兴的范围之内；这是一种折衷的办法，等于说二者只是在时间上巧合，里斯(Reese)在所著《文艺复兴时期的音乐》一书中，悄悄地采纳了此说。另一种观点所引起的争议更大，也更有挑战性；此说认为狭义的"文艺复兴"——也就是复古——对于音乐的理论和实践都有显著的影响，在某种程度上决定了音乐中对于古典精神的崇拜。当然，这影响不象在美术和建筑上那样，表现得

直接了当。

3. 音乐和复兴的概念

"复兴"的观念先是在文学和视觉艺术中站稳了脚跟，之后才波及音乐。从十四世纪起，意大利、尤其是佛罗伦萨的学者就经常举出某某文学家或者艺术家的名字，说是他唤醒了某种在"黑暗时代"被湮灭了的古代艺术。1350年左右，薄伽丘曾提出焦托(Giotto)，说是他"使得几百年来埋藏在尘垢之下的艺术再现昔日的光辉"；1400年，佛罗伦萨的历史学家维拉尼(Filippo Villani)在其著作中说但丁"从黑暗的深渊中将诗歌艺术领回到明媚的阳光之下"。瓦萨里(Vasari)在其著作《名画家传》的前言中，对这种观点进行了最具权威性的系统阐述，使此说在十六世纪盛行一时。他认为，早期美术史中影响最大的因素就是"蛮族"入侵意大利时期彻底的毁灭和十三世纪的复兴，这一复兴始于奇马布埃(Cimabue)和焦托，经过以后几个阶段不断地完善，终于达到完美的顶峰，其代表人物就是作者的同代人拉斐尔和米开朗琪罗。

在音乐理论界，第一个表达某些类似观点的是坦克托里(Tinctoris)，但从他的一系列文章(写于1474—84年）中可以看出，他的思想方法仍然是属于中世纪的，有点象是对当时所有音乐知识的总结概括。可是这些文章也表明作者明显地倾向人文主义学说，这一点可能反映了十五世纪末那不勒斯的一般倾向。在为其著作《均衡》(Proportionale, 1476)所写的前言中，坦克托里引用柏拉图的话来证明古希腊时的观点，认为关于音乐的科学"至高无上"，一个不懂得音乐的人不能被认为是受过教育的。在他的想象中，音乐的力量能够感动"众神、亡灵、恶魔、群兽，乃至于没有生命的万物"；他指出在近些年来，尤其是1440年前后，由于邓斯特布尔(Dunstable)及其同代人的贡献，音乐的表现力

有了惊人的提高。在为其关于对位法的文章所写的前言中(1477)，坦克托里断言专家们的看法是有道理的，专门的音乐创作不过是近四十年来的事情，认为邓斯特布尔及其后继者迪费(Dufay)、班舒瓦(Binchois)以及后来的其他大师的音乐是开创了一种“新的艺术”。

到十六世纪，大概是随着音乐家们进一步的了解并且接受，复兴的概念更多地从文学和美术中借用过来。佛罗伦萨学者巴尔托利(Cosimo Bartoli)在一篇对话体文章中(该文1567年发表，但其写作时间据推断是1543年)以明显的折衷态度提出，是奥克冈(Ockeghem)“重新发现”了事实上已经消亡的音乐，并将他与雕刻艺术的“重新发现者”多那太罗(Donatello)相提并论；此后，巴尔托利又将若斯坎(Josquin)与米开朗琪罗比作“自然界的奇迹”，说他们两人都是循着前人的足迹，成了自己艺术领域中独一无二的大师。在1558年，扎利诺(Zarlino)全面接受了反中世纪的观点，显然，无论是总体看法还是具体问题他都受到瓦萨里的影响。在他的笔下，古代音乐体现了“完美的境界”，中世纪音乐则是“无底的深渊”，并且将他本人在威尼斯时的老师维拉尔特(Willaert)奉为“当代的毕达哥拉斯”，认为是他开拓了新的可能性，使音乐走上蓬勃发展的道路。

除了这种种主张和比喻，人文主义者还做出了更有实际意义的贡献，他们将古文原著逐步地翻译出来，使得现代的学者得以从古希腊音乐著作中汲取知识。由于没有古代音乐的实际作品，在这方面的知识是十分欠缺而又不准确的，但当时的学者们还是弄明白了全部古代理论文献中的一大部分，并付诸实践；他们的成就是无庸置疑的，早在十六世纪末，他们在古代文献方面掌握的知识就和我们今天所掌握的不相上下。至1470年为止，研究

古代音乐知识的主要材料只是波伊提乌(Boethius)的著作。但是到了十五世纪的后三分之一，教育和百科性书籍的大量出版使塞维尔的伊西多(Isidore of Seville)和昆蒂利安(Quintilian)的著作得以流传于世；这二人的著作都是在1470年出版的，其中后者在文艺复兴时期的教育理论中占有重要地位。1500年，由菲奇诺(Marsilio Ficino)翻译的柏拉图全集的拉丁文本问世，同时翻译出版的还有亚里士多德的《诗论》。虽然在中世纪的音乐理论中早就可以看出亚里士多德的观点对经院哲学的影响，但他的这本《诗论》却无人知晓；到十六世纪，在音乐思想的重要程度上，柏拉图赶上了亚里士多德，但柏拉图的影响并非直接施于传统范围的音乐理论，而常常是先出现在文人学者的著作中，然后才被音乐家们接受。1518年，加富里乌斯(Gaffurius)就准备翻译巴凯乌斯(Baccheus)、普多莱米(Ptolemy)和昆蒂利安遗存的全部音乐论文。到1588年，扎利诺(在其著作《音乐录遗》中)声称他已经读过这些著作、以及欧克利德(Euclid)、尼科马库斯(Nicomachus)等其他一些人的著作；在他的鼓动下，1562年出版了阿里斯托克森诺斯(Aristoxenus)的《泛音》。根据这些材料，萨利纳斯(Salinas)在1577年发起了一场关于古希腊学说的深入的讨论。时至1581年，在加利莱伊(Vincenzo Galilei)的《关于古代音乐和近代音乐的对话》一书中，第一次发表了三首古希腊的作品——即闻名于拜占庭时期的米堤亚人的颂歌。

这个时期，“崇古”之风在大量的其他著述中亦时有所见，但多是以此为新事物辩护，而不是意图复古。格拉雷安(Glarean)的《十二调式论》(1547)就是其中之一，其要点是用十二种调式来取代波伊提乌的八调式系统，并在可能的范围内将其名称与所谓的古代调式统一起来，由此改变了传统的调式体系。维琴蒂诺

(Nicola Vicentino) 的著作《现代音乐实践中的古代音乐体系》(1555)则更为彻底，他试图证实古代不仅存在自然音体系，甚至还有变化音和等音体系，并阐述了在近代复调音乐中如何应用。在梅伊(Girolamo Mei)、加利莱伊、巴尔迪(Giovanni de Bardi)以及与佛罗伦萨社 (Florentine Camerata) 有联系的其他人所写的、有关古代音乐的本质和特征的论著中，占上风的仍然是古代文化复兴的观点，这些论著为富有感染力的诗剧(dramatic Poetry) 的创作实践提供了理论基础和典据；正是诗剧，在十六世纪九十年代导致了歌剧的诞生。

4. 状况及趋势

十五世纪末至十六世纪初，人们心目中对于音乐的观念逐渐发生了变化；这时，音乐由作曲家到公众之间的生产和传播技术的飞跃发展也影响了这一变化的进程。音乐印刷技术刚刚进入商业化阶段时(1501年)，威尼斯是这方面的先行者和中心。但它很快就遇到了来自欧洲各地的竞争。这一发展不仅产生了更多的音乐作品，同时还以前所未有的水平使音乐传播得更为广泛、更为迅捷，并且印刷方式更趋统一。印刷的数量经常是很大的（材料表明，在整个十六世纪，每版的印数达五百至二千份），这说明购买者的范围已经扩大。新生的中产阶层日益兴起，他们中间产生了人数众多的音乐爱好者，对他们而言，音乐就是一种高级的娱乐方式；于是各种复调歌曲集应运而生，其内容一般是非宗教的。这个趋势的中心先是意大利，接着是法国、德国，到该世纪末叶，也就是在伊丽莎白后期和詹姆斯一世统治的时代，转移到了英国；英国人这时正在生吞活剥地接受意大利牧歌(madrigal)的艺术传统和技术手法，以满足好奇心强而又有文化教养的新兴阶层的需要。在非宗教音乐的出版兴盛的同时，宗教音乐出版物也大量地增

加，其中天主教的与新教的并存，祈祷用的和礼拜用的皆有，拉丁语和民族语兼容，五花八门，无所不至。就当时社会情况而言，人们对于宗教性复调音乐的掌握程度远不如对于广泛流传的世俗音乐，但是可以想象，喜欢唱牧歌和尚松（chanson）的许多音乐爱好者，也一定会唱经文歌的。此外，由于该世纪连绵不断的宗教战争，使得宗教气氛大为增强，宗教音乐的地位也随之而提高；大量的出版物中一部分是用于各种宗教场合，还有一部分就是专为意识到这一点的信徒们而预备的。待到十六世纪中叶，中世纪的观念已经改变，音乐不再是只限于研究音与音之间关系的一门学科，在欧洲人心目中，它成为一种与诗歌、宗教紧密地联系在一起、适用于典礼、节日的表达感情的方式，并进而成为家庭或学校闲暇中的娱乐方式。在这种情况下，能给音乐爱好者提供音乐基本知识的各种手册大行其时就是顺理成章的事情了；在伊丽莎白时代，其主要的代表作是莫利(Morley)名实相符的《实用音乐入门》(Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke, 1597)，就某些方面而言，这本书可以说是那个时代的缩影。

上述音乐的社会作用受到了一种新观点的挑战，这一观点始于十五世纪末，在十六世纪占有统治地位——即音乐的主要作用应当是加强歌词的表现力。此说在古代的渊源主要是柏拉图，他的观点在《理想国》(Republic)第三卷中比较集中，他在该书中提出了“曲调与节奏必须服从于歌词的内容”的命题。在十六世纪，一些著作家已经认识到古希腊的音乐观念中不仅包含旋律和“多利亚”、“弗里几亚”等各种地区性音乐语汇中独特的和声，还包含着歌词，甚至包含当吟诵抒情的或者戏剧性的诗歌时所伴随的形体动作和舞蹈。亨德森(Isobel Henderson)曾这样形容：“希腊音乐富于表演性和解说性——简直就是作曲家用自己的思想和感情

直接为精神世界拍摄的照片”(见《新编牛津音乐史》第1卷385页)。诗歌和音乐的结合被文艺复兴时期的音乐家和许多诗人(例如隆萨尔〔Ronsard〕)奉为理想,柏拉图的话被许多音乐家所引用,其中包括扎利诺、巴尔迪和G.C.蒙泰韦尔迪。柏拉图对人文主义者的影响是很明显的,最早是在1506年由卡尔梅塔(Vincenzo Calmeta)首先提出(又被皮罗塔〔Pirrota〕所引用),不久又由于莫尔爵士(Sir Thomas More)的著作而更为广泛流行(见《乌托邦》,1516年);莫尔在这里强调音乐的容量,以揭示文字的更深一层的内涵。大量材料表明,赞同这一观点的人不仅是只啃书本的音乐理论家,还包括那些虽然文化修养不高、但经验丰富的实践家;帕莱斯特里纳(Palestrina)致曼图亚公爵的信(1570年3月3日)就是一个证明,他在信中称赞公爵写的一首经文歌,说它是“美妙的作品”,并说它“按照文字的内容,赋于歌词以生命的活力”。

与此相关的另外一种观点认为,古人是借助歌词的表现力,使音乐有了左右情感、打动心灵、难以言传的力量。有一个流传久远的故事,亚历山大大帝在宴饮中不知不觉被音乐所吸引,他突然跃起,抓起武器,准备战斗,这时乐师换了另一种情绪的“曲调”,他才恢复常态,又回到宴席上;神话中的天才音乐家俄耳浦斯的传奇则更是无人不晓。扎利诺和一些稳健的批评家认为,如果与歌词适当地结合在一起,近代的音乐是能够打动听众的心灵的;另一些人认为复调音乐不在此列,他们的主要证据就是对位的模仿造成了歌词的重叠,其文字含义是根本无法理解的。

这种责难发自于多方面,其中包括意大利的主教佛朗哥(Cirillo Franco),他曾在一次弥撒(1549年)中争辩,“一个声部高颂圣哉,另一个声部却呼唤着军队,这样的结合与其说象五月的鲜花,不如说更象一月的猫叫”;在1581年,加利莱伊也表示了

类似的观点。宗教音乐界为此探索了各种各样的解决办法，其中最极端的一种是将整个段落乃至乐章，都用严格的、或者稍加变化的和弦式风格(chordal style)写成；意大利北部一些活跃在特伦托宗教会议(Council of Trent, 1542)之后的作曲家(例如鲁福〔Vincenzo Ruffo〕)明确地采用了这种方法。帕莱斯特里纳在其名作《马尔采鲁斯教皇弥撒》中有一个显著的意图，就是将歌词的可理解性与音乐的固有规律调和起来，据说是由于该作品的成功，特伦托的教士们才打消了取缔复调音乐的念头。此说可能不足凭信，但它可以作为一个特殊的例证，说明了人们普遍相信音乐与语言紧密结合所产生的感染力。最彻底的是佛罗伦萨社，他们干脆抛弃了复调，就连意大利和英国晚期的牧歌那样的、由最具表现力的歌手通过绘词法 (word-painting) 所取得的强烈效果，亦为他们所不取。另一方面，单声部的拥护者认为揭示歌词所表达的内容就是一切。问题的实质是两种对立的美学观点：牧歌派所谓的绘词法，简单地说就是在单个的词汇上去作文章，但这也是一种手段，这样可以在正规的、五个或六个声部的作品结构中求得速度、声部关系和织体的最大的多样性；而单声部旋律则根本没有织体变化的可能性，只有通过尽可能地修饰独唱声部的细微变化来丰富自己的表现力。

显然，带有器乐伴奏的独唱绝非十六世纪末叶的"新发明"，这种形式久已存在，从来没有被复调音乐完全取代。复调的各种演唱方式中，通常总有一个由琉特琴或其他乐器伴奏的、在尚松(chanson)或牧歌中占主要地位的声部(有时是男高音，但女高音更为常见)。意大利世俗音乐的这种传统的表演方式不仅可以追溯到弗罗托拉(frottola，十五至十六世纪流行于意大利的一种合唱方式，类似牧歌而较简单——译注)，甚至还先于这种混合的结

合物而形成半复调创作手法；这种形式在意大利占主要地位，最后成为一种华饰风格(flourish)。爱因斯坦(Einstein)所说的“虚假单声部”，只有在用非正规的方式写成，并且罕见地以这种方式出版时才可以说是“虚假的”；然而也有重要的例外，由维拉尔特(Willaert)改编的、韦尔德洛(Verdelot)为独唱和琉特琴而作的牧歌(1536)就是一个。从科尔泰斯(Paolo Cortese)等观察家的著作、以及卡斯蒂廖内(Castiglione)的名言中，也可以看出独唱的重要地位：复调固然不错，但是“伴着琉特琴的歌唱却更加美好，因为甜美的声音只存在于单声部之中……，并且耳朵也只有在专注于一个声部时才能体会音乐的技巧、曲调以及全部的微妙之处……”(见霍比翻译的《宫廷实录》，1561)。如此看来，1600年前后新兴起的单声部音乐一方面可以认为是出于音乐表演上的需要——当时旋律线和伴奏部分的和声进行已开始由记谱的方式加以确定，另一方面也意味着古老的传统已经提高到具有强烈戏剧性效果的新水平，以适应戏剧性的诗歌。同时还可以看到，巴罗克音乐在十六世纪已经生根于地下。但是，复调派和主调派相持不下的局面比人们所估计的要长久，复调音乐作为一种表现形式，至十七世纪上叶尚未完全衰落，由此可以证明“文艺复兴”一直延续到这个时期。有一个重要的问题至今所知甚少，就是复调歌曲的衰落在社会音乐生活中可能引起的变化；由于各国的情况迥不相同，这个问题无疑将以地区为基础加以研究。

在十六世纪，键盘乐器，弦乐器及管乐器的独奏或合奏获得巨大的进展，但是这种音乐形式在文艺复兴时期的美学观念中却没有什么地位，尽管连古代文献也承认器乐在某种程度上具有感化力。总的说来，器乐的地位是在声乐之下，并且大多数器乐作品都是以改编的方式来源于、或者说从属于声乐作品。不过，在带

伴奏的独唱这一形式的发展过程中，从一开始就对伴奏高手给以与歌唱家同样的尊重，更何况这二者有时体现于一人之身，比如斐拉拉的琉特琴手兼歌手彼得罗博诺(Pietrobono)就是这样一位大家。效仿他的人在十六世纪也同样受到赞美，但这些人大多或是歌手，或是琉特琴或键盘乐器的演奏能手，并非全才。到1536年，这些赞美之词就显得都是老生常谈了；这一年，在为著名的维乌埃拉琴(vihuela)演奏家路易斯·德·米兰(Luis de Milan)所著《维乌埃拉琴演奏法》一书所加的前言中，他被喻为“伟大的俄耳甫斯”，这也正是那个时代的象征。

5.现代对于文艺复兴时期的看法

对于文艺复兴时期音乐的基本发展方向，学者们的意见是趋于一致的，但在相互关联的各种技术和美学特征的意义上则时常发生分歧；这一点，以及关于整个这一特定历史时期产生的原因，尚有待后人解决。里斯(Reese)认为，文艺复兴时期的音乐基本上可以说是在征服了中世纪之后所取得的一连串的胜利；至文艺复兴的后期，这些意义重大的成就中包括：“主调多声部音乐(Part-music)至今未曾超越的、节奏的流动性和复杂性”；充分挖掘了三和弦的潜在可能性；认识到不谐和音的规律以及由此而来的、对音程问题认识上的合理化；扩展了调性系统；以及通过对位模仿加强了声部之间的联系。他认为文艺复兴是音乐文化空前统一的时期，整个欧洲十六世纪的作曲家都“使用同一种音乐语言”。

与这种渐进主义者的、进化论式的论点形成对比，还有另一种关于文艺复兴的观点，它强调文艺复兴与中世纪的差异、以及文艺复兴作为一个历史阶段的革命性意义。这种观点的代表著作是洛温斯基(Edward Lowinsky)的一系列文章(主要集中于1954年)。他认为，这一时期发生的巨大变化不仅仅是体现出明确

地摆脱了中世纪经院哲学的枷锁，它同时表明当时的音乐家渴望“摆脱一切桎梏，达到音乐表现的自由境界”。为了证明将十五世纪下叶至十六世纪称为“文艺复兴”无论从字面上还是概念上都是合适的，他提出以下“论点”：（1）由于北方各国的音乐家移居意大利，南北音乐传统得以融汇一起，带来了音乐机构和理论认识的稳定发展与改革；（2）该时期音乐的特征就是冲破了中世纪的约束，获得了多方面的“解放”，这些约束中包括诗体格式(formes fixes)、节奏模式、等节奏(isorhythm)、定旋律原则和毕达哥拉斯律制；（3）对中世纪美学思想的批评；（4）摆脱了旧的调式体系以及和声的发展——使用伪音（musica ficta)、引入半音体系和转调；（5）多声部音乐在概念上由“交替进行”向“同时进行”过渡；（6）乐音范围的扩大；（7）音乐表现力的提高以及词曲之间新的结合关系；（8）声乐、器乐表演艺术的进步；（9）器乐独立性的加强；(10）音乐家们表现出对于权威和经典的蔑视。

上述“论点”中有一些的确指出了该时期音乐的基本共同点，但也有一些是夸大和言过其实的。这种种现象到底是一种全新的东西，还是仅由旧有趋势发展而来？只凭这些论点还不足以确定，尚需更多的可靠依据，并且，有一些揭示了历史延续性的明显证据被简单地省略掉了。举例来看，在十六世纪，定旋律原则作为一种作曲手法的重要性与十五世纪相比无疑是降低了，但是，它在宗教和世俗的复调音乐中仍有着实质性的影响；不仅如此，它在音乐教育和器乐中还获得了新的重要地位。进而言之，洛温斯基在声部的“交替”与“同时”两个概念之间所划的明显界限是一个概念化的曲解，因为在实际的作品中，“同时进行”一词的含意是不容易说清的。此外，经常使用的词汇如“枷锁”、“解放”等，

都是有倾向性的片面的说法；虽然对两个历史时期加以区别是必要的，但这些词汇将文艺复兴与中世纪的区别归之于所谓“自由”与“暴虐”，而没有考虑到从其他角度加以对比和区分的可能性。对待这些历史现象，更富于建设性的观点似乎应该是这样的：一个新的时代诞生了，它使音乐和音乐家们面临着崭新的美学和哲学观念的冲击，伴之而来的是全新的社会状况和技术水准，还有音乐技术在特定范畴内的稳步提高。没有理由认为这是一个比从前“更好的”时代，但它的确是一个新的、独具特色的历史时代，它一方面继承了中世纪的某些因素，将之发扬光大，另一方面却又打破了它们。这种观念上的进化过程以及构成进化之基础的新知识的产生，正是进一步研究中的主要方向。

吕昕译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

帕莱斯特里纳风格

(Palestrina style)

帕莱斯特里纳音乐作品中运用的，建立在对位、模仿、旋律进行协和与不协和原则上的复调的无伴奏声乐风格。早在十七世纪，这一以“古代风格”(stile antico)或“审慎风格”(stilo osservato)而为人所知的风格就在罗马乐派中成为经典，十九世纪早期的拜依尼(Baini，1775—1844)，其后的切奇利亚运动(Cecilian movement)振兴了这一风格。教皇比乌斯十世通过他的教廷在教会音乐中给它以新的地位。如今帕莱斯特里纳风格是研究对位的一个重要的方面。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

巴 罗 克

(Baroque)

这个术语一般用来指大约1600—1750年间欧洲音乐所经历的一个时期或它的风格。

1.词的来源及早期用法；2.年代范围；3.对其概念的评论；4.巴罗克音乐的技术特征。

1.词的来源及早期用法

虽然在十八世纪中它已被用于艺术及音乐评论，但巴罗克这一术语只是在比较近代的一个历史时期才被采用。它来自法语baroque,法语的这个词又来自葡萄牙语的 baroco,意思是一粒不规则，鳞茎状的珍珠。自从十六世纪以来，在西班牙(berrueco, barrueco)、法国(barroque, barrocque, baroque)、以后又在意大利(baroco, barocco),常常在那些谈到珍珠制造的文字中看到这一术语。

一般人认为这个词最早是被应用于与建筑学有关的艺术。布罗斯(Charles de Brosses)在1739及 1740 年从意大利寄出的家信中批评了罗马一宫殿的建筑师把更适用于象金盒子和餐具等小物品的巴罗克装饰风格转用到大的规模上来。但已有人指出这些信是在1755年当布罗斯回到巴黎很久以后才起草的。看来倒不如

说"巴罗克"一词在艺术方面最早是用于音乐及其作曲者。普吕什(Noel Antoine Pluche) 可能是早期应用这一术语者的最具启发性的人。他不只是把它与音乐的一个类别或风格联系起来，而且还暗示出一个词源。在他1746年的《大自然的景色》(Spectacle de la nature)一书中，他坚持认为评论家们已不再以比较法国音乐与意大利音乐来划分阵营，当前之争端主要存在于歌唱式音乐和巴罗克音乐两种流派之间(后者在1748年的英译本中被译为"粗糙的")：

> 音乐的曲调取自我们喉咙的自然声以及人类声音的音调，它把那些使我们感动的东西说出来以影响别人，通常没有变形，不用使劲，也几乎不用什么技巧，我们把它叫作歌唱式音乐。另一种音乐要通过声音的夸张来使人惊奇，当他随着声音及速度颤动时就成为歌曲，我们把它叫作巴罗克音乐。

普吕什在这以前对由吉尼翁(Jeam-Pierre Guignon, 1702—74)和阿内(Jean Baptiste Anet)二人所指挥的音乐会进行对比。吉尼翁以他自己演奏的以及他所指挥的乐队的令人羡慕的轻巧、敏捷而引起人们的兴趣和惊讶；而阿内则不赞成吉尼翁那种克服一切难点的姿态，也不赞成吉尼翁的那种"当可以在地球表面找到钻石的时候却要费力地到海底去夺取一些奇形怪状的(baroque)珍珠"的倾向。对阿内来说，通过辉煌的轻快来创造惊奇只不过是个微小的功绩，艺术的伟大是要通过甜蜜的多变的感情来使大众愉快。他喜欢一种"连贯的、持续的、温和的、热烈的而且与人类声调一致的"乐器的声音。普吕什喜爱的作曲家是那位在歌曲及巴罗克风格两方面均很出色的作曲家蒙东维尔(Mondonville)。然而，对普吕什来说，巴罗克音乐主要是纯器乐，由于缺乏歌词，

是没有意义的。即使它通过模仿人声所能获得的东西，也是没有意义的。对普吕什说来，和对布罗斯一样，“巴罗克”一词具有一种贬义。普吕什曾用一种讽刺的语调建议把所有世俗音乐包括歌剧归入巴罗克音乐的一个部门，这样它再不会腐蚀任何人，因为它再不会传播那些正流行的放荡言词的内容，这样的言词对当时的世俗音乐极为不利。

虽然按吉尼翁的资格，他是个作曲家，但普吕什却可能把他看作意大利协奏曲最有名的解释者，就象1772年宗教音乐会上(Concert Spirituel)的维瓦尔迪(Vivaldi)和阿尔比诺尼(Albinoni)那样。马普尔格(Marpurg)也把他的演奏与阿内的演奏作对比：“吉尼翁与巴蒂斯特(即阿内)是两名优秀的小提琴家，前者的演奏属意大利风味，而后者则为法国风味。”普吕什认为吉尼翁的那种卓越、大胆、精湛的音乐可能反映了维瓦尔迪的“高度巴罗克”(high baroque)时期的音乐以及类似的作品，它们在宗教音乐会开始的第一年(1725年开始)之前尚不为巴黎所知道。普吕什对巴罗克这一术语的应用当时不是完全和现代用法不一致，而所指的范围要狭窄得多。

另外一些十八世纪的作者倾向于使用巴罗克这一词来反映怪诞和歪曲的印象。布罗斯是把这词应用到罗马潘非利多里亚宫(Palazzo Doria Pamphili)的假哥特式(pseudo-Gothic)装饰品上去的人，他为意大利的宣叙调“有时候可能如此的巴罗克和如此的单调”而感到奇怪。卢梭(Rousseau)1768年在他的《音乐词典》中大胆地下了一个定义：“巴罗克音乐是这样一种音乐：和声混乱，充满了变调和不协和音，旋律粗糙不自然、音调艰涩、运动与发展勉强而不自然。”他认为这个术语来自逻辑学家们用的“baroco”一词。卢梭所下的定义又被一些人作了意译；这些人当中有：

布拉兹(Castil Blaze)，科赫(Heinrich Koch)，史令(Gustav Schilling)。

卢梭(Rousseau)在词源方面的见解，虽然现在已大大失去信誉，却受到克罗切(Benedetto Croce)和后来的威莱克(René Wellek)二人的大力支持。“Baroco”的确是由中世纪逻辑学家们连同“Celaren”、“Baralipton”、“Darapti”、“Felapto”等等词一同杜撰出来的一个词，它们被用作“三段论法”各种型式的记忆辅助工具；第二格的第四论式被称作“Baroco”。其中元音“a”表示大前提全称肯定的特征，两个元音“o”指出小前提及结论是否定的，就象“所有A都是B，有些C不是B，因此有些C不是A”。然而“Baroco”在意大利不是被用作艺术评论的术语。当最后意大利人在艺术上写到有关“Barogue”的特征时借用了一个法语词，它就变成了“Barocco”。

用来表示稀奇的、不正规的过度的‘巴罗克’一词不断零零星星地出现于以后十八世纪这段时间以及十九世纪的大部分艺术和音乐的批评中，而始终未得到一个比较普遍的代表风格的意义。是布克哈特(Jacob Burckhardt)1839年在他的《导游》一书中把这个名字授予米开朗琪罗以后的风格(Post-Michelangelo style)。在这本书中，内容丰富的一整章谈论巴罗克风格(Barokstyl)。然而在布克哈特看来这个风格标志着文艺复兴高潮段落的一面，韦尔夫林(Heinrich Wölfflin)1888年在《文艺复兴与巴罗克》一书中却从积极的方面出发来对待这个风格及它的发展，提出也可将这术语用于文学(塔梭Tasso)以及音乐(帕莱斯特里纳Palestrina)。意大利古利特(Cornelius Gurlitt) 1887年的《意大利巴罗克风格发展史》一书也把这个风格看作它那时代当然的反映。韦尔夫林后来把巴罗克这一概念扩大使它包括了一定数量的能够被用于任何

时期的原则，尽管他们的例子主要是在十七世纪。

当时巴罗克这一概念并没有立即被作家们用到音乐史上。安布罗斯(Ambros, 1882)在《音乐发展史》中谈到十七世纪建筑及绘画艺术中巴罗克之盛况，这里，他并不是作为音乐范畴来用的。里曼(Riemann)在《音乐发展史》中避免用这个术语而把那时期叫作通奏低音时代风格(Generalbass-Zeilalter)。阿德勒(Guildo · Adler)1924年在《音乐发展史手册》中把它仅仅作为"第三风格时期"谈及。

萨克斯(Curt Sachs)第一个把韦尔夫林(Wöfflin)的巴罗克理论系统地应用到音乐上；他采用韦尔夫林从视觉艺术分析出来的五个特征而解释每个特征如何适合于这个时期的音乐发展：(1)画家们的压制线条以有利于画面跟装饰与变奏将旋律淹没相对应。(2)与文艺复兴时单一平面相反，巴罗克画家们嗜好把画像置于前景以及隐蔽的两个部位；萨克斯把这一特点与那些用女高音来对照低音及其和声所形成的厚度相比。(3)从文艺复兴时期的封闭式(Closed form)转移到巴罗克艺术的开放式(open form)就与用自然语言的朗诵音调来代替由强弱拍子支配的节奏相类似。(4)同样地，巴罗克艺术趋向于用统一性来取代多样性。(5)表现模糊而不是要使其清楚。这些在音乐上也同样起作用。

萨克斯对艺术之间的同步对应的信念以及牵强地对韦尔夫林的范畴进行移植这一事几乎是立即引起异议。克罗切(Croce)的一名拥护者科尔特(Andrea della Corte)出来辩论，认为巴罗克不能超出夸张这一意义，因此只有十七世纪音乐中某些方面可以以它作为特征——即贝内沃利(Benevoli)的"奇妙"的、里程碑式的多个合唱队风格，它使文艺复兴的复调音乐巴罗克化了；后期牧歌中的扭曲的特色；或是1650年以后歌剧中的高度程式化。还

有，科尔特(della Corte)指出，韦尔夫林对文艺复兴与巴罗克这对置的两极可以完全倒转过来，线条的概念用于单旋律乐曲也不牵强，封闭形式的概念用于返始咏叹调(da capo aria)也如此。

哈斯(Robert Haas,1928)看到了韦尔夫林那些原则的优点，但他怀疑是否所有五点都可能应用于音乐；他更不费心去比较视觉艺术的年代。艺术历史学家们把巴罗克之开始年代推前到十六世纪中甚至十六世纪初；而哈斯无法说明它早于1594年，即帕莱斯特里纳(Palestrina)拉絮斯 (Lassus) 逝世之时。然而，他确实看到那个时期存在着某种精神上的统一，同样地也以社会学、理智、文化及音乐等各方面的根据来为它辩护。

是朗(Lang)和布科夫策尔(Bukofzer)二人使巴罗克这术语在英国流传。朗并没有论及这词的概念及这词本身，而是详细地阐述了那些在文化、理智、社会上等各方面起着作用，并在艺术及音乐领域中引起文艺复兴的消逝及巴罗克风格的兴起的种种力量。布科夫策尔用“文艺复兴”及“巴罗克”两词作为同样地很适合于音乐史及其他文化领域的方面的时代标志。他认识到将艺术史的术语移用于音乐的危险性，他写道：“韦尔夫林的概念，线条及封闭形式等等，是从生气勃勃的艺术进展过程中提炼出来的抽象概念，真正有用的抽象概念。尽管它原来是对文艺复兴和巴罗克两个时期进行比较中发现的，但它性质上如此一般化，能不加区分地应用于所有时期。”对布科夫策尔说来，这个术语的价值在于观察到它“主要指出这时期内在的风格上的统一。”更多是通过技术上分析得到的而不是进行比较用的抽象概念，可能证明巴罗克音乐的发展与巴罗克艺术的发展是并行的，但潜存着与“时代精神”不相符合之处。

与布科夫策尔不同，克莱尔(Clercx)独立地在音乐上进行了

一种自己的对音乐中的巴罗克的分析。她也怀疑那些以造型艺术与文学为基础的理论是否必然地能够适合于音乐，"音乐有它自己的规律及独立发展。对音乐中的巴罗克进行研究带来的一些新的事实可能具有这样的性质，它会改变人们通常对这一现象所持有的概念。"通过对十六世纪中期以来这一时期全部资料中的旋律、和声、节奏及体裁等的特点进行细心分析，她构拟出那些可以说当代各种作品都以其为基础的审美原则。克莱尔不是用审美观这一词来指那一时期本身所产生的整套的美学，而是指通过分析它的成果提出来而又能适用于那个时期的一些原则。

法国及不列颠的学者长期以来不愿接受巴罗克这一词或与其有关的概念。迪富尔(Dufourcq) 1961年指出在"德国音乐学的研究中通用的巴罗克这一概念并不适用于法国的音乐及文化发展，在法国，十七世纪上半世纪是古典风格。查理(Chailley)认为这词不符合任何实情而拒绝用这词。在英国，卡佩尔(Capell)认为用这同一个术语来称呼象帕里(Pari)及巴赫(Bach)那样的多种风格，只不过由于方便之故，并没有其他理由(见《格罗夫新音乐辞典》第五卷)。七星社百科全书中的"音乐史"条把这时期称作复协奏曲风格时期。

然而，在法国，巴罗克风格这一概念也被接受过，塔皮埃(V. L. Tapié)和斯特里克(Rémy stricker)二人对它热心关注就说明这一点。在不列颠，这一词曾出现于一本书的书名中，即哈钦斯(Arthur Hutehings)所著之《巴罗克协奏曲》，虽然几乎没有出现这一概念，只是接受了对巴罗克风格及时期之见解。

2. 年代范围

有关这个时期的开始日期有较明显的不同看法。有关其终止日期则较少分歧。在艺术史上，韦尔夫林划出早期是始于1570年，

高潮期始于1680年和晚期从大约1700年延伸到“狂飙运动”之兴起。哈斯(Haas)将他的书分成三部分，每部分包括约半个世纪，勾划出巴罗克风格各主要的组成部分的成就：战胜并取代文艺复兴的音乐(单音部及协奏风格)；巴罗克音乐的旋律的形式(康塔塔与美声唱法风格)；巴罗克音乐的高潮(“壮丽的”对位风格结构)。

布科夫策尔(Bukofzer)划分出三个主要时期，虽然他承认各个时期在不同国家不是同时发生。这三个时期是：1580——1630，早期巴罗克；1630——1680，中期巴罗克；1680——1730，晚期巴罗克。克莱尔则把这时期的开始推回到十六世纪中期。其中她划出一个“原始时期”；第二期是“全盛的巴罗克”，它经历了整个十七世纪；最后在巴罗克风格已经形成之后则是“后期的巴罗克延续”，这时期从1700年延续至大约1740年或1765年。

3.对概念的评论

很明显，“巴罗克”一词在艺术上最早期的用法尽管具有暗示性，却不能据此而引出它作为一个历史范畴的含义。也不应由于它最初具有贬义而妨碍我们给它定出一个正面的肯定的含义，因为，如果怕这样做与它原来的贬义相悖，那末我们就同样地不得不禁止使用象“哥特式”(Cothic)“印象派”(Impressionism)“矫饰风格”(mannerism)和“华丽风格”(Galant)等词，而使得评论用语大大地减少。但是除非被称作“巴罗克”的时期可以被证明是具有一些风格上或精神上的统一，不然这个术语即使作为一个为了方便才使用的标记也是不可取的。所以，问题是，在一定的时期中，即在文艺复兴及十八世纪中期之间这段时期是否可找出在音乐风格中占强烈优势的一种或多种特征来。已被提出的特征有：力度(dynamics)，开放形式(openform)，装饰程度(degrel of ornamentation)，强烈对比(sharp Contrast)，多种式样风格的同时存

在，个性、感情的表现以及许多其他的。这些特征的大多数，尽管可以与文艺复兴作对比，都没有维持较长时期。虽然杰苏阿尔多(Gesualdo)的风格是力度和开放形式的，但斯卡拉蒂的风格并不是如此。卡奇尼(Caccini)的音乐是带装饰的，科雷利(Corelli)的却基本上不是如此(虽然有时候引起即兴装饰)。此外，十八世纪四十年代或七十年代的风格也是讲究装饰的。在加布里埃利(Gabrieli)那些晚期宗教协奏曲中观察到的强烈对比，在切斯蒂(Cesti)歌剧中则已经不那么明显，至少可以说显得是正常的。如果说在文艺复兴中多种风格同时存在的情况比较少的话，在很多其他时期中则是同时存在着的。独特风格在十八世纪后期比十七世纪时变得更为明显。以上特征主要用来把紧随着文艺复兴后的风格与文艺复兴区分开来，但它们对划定巴罗克的界限或要用它们来区分巴罗克与其后来的风格时则用处较少。

通过对十七世纪及十八世纪的音乐及音乐思想进行分析之后，上述那些普遍特征中只有一种能保持下来：即对感情表达的态度。从十六世纪四十年代到至少是十八世纪二十年代，作曲家们在他们的绝大部分音乐中，不管灵感是否由歌词激起的，都在追求一种对感情状态的表达方法。正是这种追求导致了被贬称为“巴罗克”的那种夸张。这个词所有的固有特性，无规律性、扩大、奇异、怪诞，常常正是追求这种表达方式的产物。不了解这些方式后面的动机的任何人（象一个法国人听意大利的宣叙调或维瓦尔迪的小提琴协奏曲那样）都会觉得这样的作品是非常稀奇古怪的。

表达感情的活动的基础是认识到有不同状态的心理和感情的存在。这些状态有悲哀、羡慕、愉快、畏惧、愤怒、希望、欢乐或平静。它们都被认为是伴随着人在情绪达到某种稳定程度的生

理状态而产生的。对感情的这种特别的关注是由几种因素引起的：亚里士多德(Aristotle)、昂蒂连(Quintilian)和西赛罗(Cicero)等人修辞学论文在十六世纪重新流行，这些论文不只是描述了这些感情并且还强烈主张演讲者有责任去激发起这些感情；重新阅读亚里士多德的《诗学》，它强调要唤起同情畏惧以及对人类行为及感情的模仿；那种普遍对感情容忍的气氛和对内心感情的固有价值的赏识，在早先却被认为是肉体的一种弱点。

虽然在上述整个时期持续存在着对感情表达的强烈要求，而达到这一目的的途径却是不断变化的。诗人首先通过更注重情绪的表达作出了榜样。音乐家们则采用感情的变化作为主要目标。这在维拉尔特(Willaert)学派中就已很明显地表现出来了；他本人十六世纪四十年代编写、1559年出版的《新音乐》一书可以被认为是把文艺复兴与一个新风格时代分隔开来的分水岭；如果人们愿意这样称呼的话，这个时代就叫作巴罗克。有几首作品与文艺复兴时期古典风格的代表作品同时并存，例如指出了新方向的《苦涩的心》(Aspro Core)；维拉尔特的几名学生，特别是罗尔(Cipriano de Rore)和维琴蒂诺(Nicola Vicentino)成为这个风格的起源者。蒙泰韦尔迪(Monteverdi)给这风格定了一个名称，叫“第二实践”。某些近代的批判家曾把十六世纪这一时期称作“矫饰风格”时期，但这一术语最好留给修辞的风格，如牧歌中的马伦齐奥(Marenzio)以及经文歌中的拉絮斯(Lassus)，这是一种与想象的、形象的关系往往比与感情表达的关系更密切的风格。

十八世纪，对生理学特别是血液循环及神经活动的进一步了解，招致感情的没落。同时，由于意大利歌剧中感情表达过程的机械化，使音乐艺术家们幻想破灭。对情绪的新概念取代了感情程式论(Affektenlehre)认为情绪是身体及精神对身体内外及幻想

出的刺激所进行的短暂的、不断转变的、冲突着的反应，这已由休谟(David Hume)及哈特利(David Hartley)二人的联想心理学用例子来说明。这种转变在大约1730年以来意大利作曲家的实践中反映出来；亦存在于批评家的态度中，这有文献可查证。韦布(Daniel Webb)的《对诗歌与音乐之间一致性的观察》，看到由音乐所唤起的感受"不象某些人设想的那样是精神及神经任何固定或永久状态的后果，而是从一系列的印象中突然出现的，而且由于突然或逐步地从一种震颤的紧张进入另一种震颤的紧张而被大大加强"。例如十八世纪三十年代及四十年代，佩尔戈莱西(Pergolesi)、哈斯(Haas)和约梅利(Jommelli)等人的音乐不再依赖于前几十年那种静止的激情，而是去探索感情的力度变化及转化。这种被普吕什(Pluche)宣布为"歌唱的音乐"的思想感情风格的出现，标志出上述那个时期的终结。

因此，大约1540年到1730年之间，这两个世纪可以合理地被看作是由一个共同观念联结起来的艺术时代。如果必须找一个词来表达这个共同观念的话，用"巴罗克"作为一个名称还是可以的。采用这个术语不应模糊了这样一个事实，在这个时期无论在风格上或创作方向上并没有得到统一。不只是文艺复兴的种种实践(意思就是文艺复兴时期)在十六世纪大部时间里持续着，而且巴罗克这概念所能包含的观念也统治着欧洲各部分，一直到1750年，那时到处崛起对巴罗克的反抗。

音乐中的巴罗克的精神及年代限度是否与其他艺术相一致——例如绘画、雕塑、建筑、戏剧、文学、舞蹈——对这个问题的决定最好不是通过寻找相类似或平行的东西，而是通过研究某种艺术方向的产生动机。或者更重要的是识别出那种引导这些艺术走上共同方向的力量。如要为所有艺术定出这些东西来，则不

属这篇文章的范畴；但对某些形成巴罗克音乐的力量倒是可以加以概括的。

在十六世纪，对一种新风格的最重要的刺激就是人道主义。新知识以及从古代学说的复活，带来新的追求，在很多方面影响了音乐。彼德拉克(Petrarch)诗歌本身受到古代诗歌的激励，又变成了现代诗歌的典范并促使人们重新寻找新的表达方式将它配上音乐。由于阿里斯托克森诺斯（Aristoxenus）和托勒玫（Ptolemy）的新见识，而使博埃蒂乌斯(Boethius)的理论被抛弃，这就开始了对变化音的采用及在调式以外的调性结构的可能性的认识。对古代音乐有力地影响着人们道德及感情的回忆启发作曲家们通过复调的、以后还通过单音的音乐去寻找类似的效果，单音音乐被认为与古老音乐更为接近。根据亚里士多德《诗学》以及近来研究的一些文献的解释，希腊悲剧曾经是从头唱到尾的，因而这就变成了当时一种音乐的风格。这种剧不象文艺复兴剧场舞台上那种仅只在某些抒情的时刻才有一点唱，而是用音乐贯穿全剧始终。

实验科学被用来验证出自古文献的各种学说，与人道主义紧密相连，这又是新潮流的另一来源。对声音、音高及音高关系的真正原因及本质的发现，使音乐思维从保存着某些神话的数字迷信中解放出来（譬如作为协和音决定因素的数字“6”的神圣不可侵犯）。这样就给平均律以及在一系列调性间进行转调铺平了道路。科学的进展也促进了拉莫（Rameau)创造出一种新理论，它取代了纯实用的通奏低音和弦标记系统。天主教的反改革运动对十六世纪音乐发展方向的影响可能被估计得过高，但是可以肯定它通过介绍那些主要在剧院中出现的独唱或几个声部的经文歌和各国方言清唱剧而加速了教堂风格的世俗化。这些风格以后传播到德国、英国及法国的基督教教堂。

在十六世纪后半期，作为外交手段的音乐赞助加强了，特别是在罗马的红衣主教当中以及在意大利的梅迪其(Medici)、埃斯特(Este)、扎加(Gonzaga)等家族的君主之间。同时，在威尼斯(Venice)、那不勒斯(Naples)、汉堡(Hamburg)及伦敦等商业中心，专为一个新的中层阶级提供了依靠出租或预订包厢为业的歌剧院。在这些中心里人们的兴趣从宫延贵族们所喜欢的神话情节转移到较现实主义的或历史性的主题。结果由于商业上的压力，引进了喜剧性情节，最后还有喜剧性的间奏曲，同时产生了很快就在乐器及各种宗教音乐体裁中传开的反巴罗克风格。资产阶级的发展带来了音乐研究院的建立，例如维罗纳(Verona)的爱乐研究院以及在德国的音乐家骨干组织的建立，他们受城市议会的雇用，在教堂或非教会的团体中，甚或通过一个音乐委员会(Colleginm musicum)在大学中发挥作用。

一般说来，以上这些以及与其类似的音乐活动的先决条件是艺术活动的文化及社会基础中的一部分；在这范围内，音乐与其他艺术有着在风格上改变或持续下去的共同根源。并不奇怪，这时期的音乐显示出与其他领域艺术作品的特征相应的某些表面特征。然而外表相似不应归因于“时代精神”——巴罗克时代精神——而应归因于那些有时候会以不可思议的相似之处来表达它们自己的那些共同的先决条件。

一个音乐史学家，如果作为一种文化现象来理解“巴罗克”，象布科夫策尔(Bukofzor)和克莱尔(Clercx)那样，忠实地描述那时代的音乐技术特征，所做的贡献要比抽象地追求把线条化对立与着色化、生动化，或者封闭式对立与开放式来得更为有价值。

4. 巴罗克音乐的技术特征

通奏低音记谱法开始是作为一种速记法用来指示出由两个外

声部所表示的和声，很快就变成了一种结构上的手段，也就是当一个或多个高音部自由地去表达一个歌词内容或在器乐幻想曲中翱翔时能取得连贯性的一种方式。以通奏低音持续的时间为基础来定出巴罗克时期的范围这一做法被反对，因为这通奏低音一直持续到十八世纪七十年代，而那时已有一种新风格形成。但这种反对并不严重，因为到了1722年，拉莫(Rameau)出版了他的《论和声》(Traitē de l'harmonie)；很明显，在实践中指导作曲家的是一整套远比外声部对位与其和弦充填更为复杂的思考方式。接近巴罗克末期所写出的音乐作品无疑包含这样一个系统：一个调内部三和弦之间关系以及这些三和弦和这个调以外的辅助性三和弦之间关系的系统。十八世纪四十年代以后通奏低音是一种伴奏常规，它对管弦乐及合唱的织体再没有多大的影响。它确实已变成了独唱或乐器独奏时标记伴奏的很不能胜任的方法。

想要把相当造作、短暂的特定情绪状态的表达伸展、铺开而形成一种原来单旋律作品的宣叙调或咏叙调都抒发不了的绵延持续的感情，这促使人们开始采用分节变奏、各种长的和声图型，象建立在罗马内斯卡(romanesca)低音图型上的咏叹调、鲁杰罗低音部(ruggiero)、《大公爵舞会》(Ballo del gran duca)、下行四音列及类似的固定音型。这样既使起主导作用的感情得到更为舒展的抒发又能使旋律的创意及装饰音上不断翻新。大约十八世纪四十年代，这种做法也渐渐消失，取代它的是各种封闭型的曲式，例如小步舞曲、歌剧咏叹调等，它们起源于巴罗克舞蹈组曲中的装饰变奏曲，但这并非其全盛时期。

使用通奏低音这办法的结果是使高音声部得以突出：这产生了从十七世纪头十年持续到四十年代的一种织体。由一两个高音声部精心描出旋律线条，常通过轮唱，模仿等方式或其它动机式

交互呼应的方式结合起来，在它的下面是一个用以明确规定和声进行的低音声部，至于其它声部或和弦乐器则处于一种附属的填充地位。在这样的织体中，可能没有高音声部。有时可见到几部这样的合奏在互相呼应地同时进行。

这种结构引起了功能的专门化。有些乐器执行了和声“填充”的作用（或作为协奏部出现），其他则起独奏作用。这种分工（并非复合唱）方式，正是声乐及器乐协奏曲的真正起源。十六世纪的复合唱风格以及在十七世纪对它的扩充，科尔特(Della Corte)把它称为意大利音乐的真正巴罗克风格，正是大约从1520年以来流行于威尼托(veneto)的分列合唱(coro spezzato)技术最后的遗留。它对巴罗克的真正意义在于这个复合唱织体合唱结构成为为几个独唱声部谱写教堂音乐的最早期的尝试的一个范例。协奏部和独唱两种功能之区分连同由复合唱音乐引起的应答轮唱对比一起产生了一种合唱合奏中新型的独奏、全奏的结合方式。

这个时期出现了风格派别的种种不同形式，趋于定型后又分化了。斯卡基(Marco Scacchi)认识到，尽管早期的音乐总是一种风格或手法占主要地位，而在他的年代却有三种风格：教堂的、室内乐的和剧院的；两种手法：古代的和现代的，以后又被称作严格的和自由的。一些特殊风格及惯例被认为是合乎特殊的消遣、娱乐，或祈祷的功能，然而风格上的派别并不妨碍对风格的借用。正象剧院风格被引入到室内乐或教堂那样。但当这些风格被借用时，它们被抽象化、传统化，这使它们纯化那些唐突的使人迷惑的含意；正像当宣叙调或咏叹调被允许进入教堂，舞蹈音乐进入室内奏鸣曲那样。这些区分在这时期接近末期时渐趋消失。到了十八世纪中期，一个能够自由地从一个乐种过渡到另一个乐种，从一种社会用途过渡到另一种社会用途的普遍风格出现了。

巴罗克音乐的节奏手法反映出风格派别的传统，节奏结构主要以舞蹈及语言为基础。还必须加上“古老风格”的“二二拍子”(“alla breve”of the“stile antico”)，这是由于宗教礼节之故，从古代一直延续下来的。语言的节奏支配了宣叙调及咏叙调，舞蹈的节奏则统治了咏叹调及合唱，它们甚至也渗透进键盘乐及小提琴奏鸣曲里来。风格性音乐以各种舞蹈及其节拍作为范本，通过可以察觉到的感情与动作之间的联合及其神秘的亲近性而起某些作用于听众。

大多数巴罗克作曲家是在一个未经测绘的大海中航行，这是一片调性体系尚未充分确定的水域。肯定有一些人还继续追随着、沿用着教堂调式。但是加利莱伊(Vincenzo Galilei)却在1589年庆祝了它们的让位，当时他很可能更多的是观察到的而非预言能力。调式体系在十六世纪三十年代事实上已在解体。在一首分段的乐曲中，曲调回复到一个主要的中心音高的手法取代了调式统一，而向近关系调的离调则取代了调式的复调中可以允许的各种收束法。另一方面调性写作的手法在十八世纪中叶才开始受到的那些拘束，对于当时的作曲家们也还没有什么妨碍。宣叙调的不断地转调，歌剧或弥撒音乐中调性变换无常可以容许以及协奏曲中前后不一致的转调，都证明了他们正在充分利用新律制和调律法提供的条件而进行着自由探索。

在文化发展步伐快速的西方，二百年是一个很长的时间，甚至上面所提出的对巴罗克说来十分普通的特征也只能从发展的角度加以阐述。所以把这个时期再划分为比较单一的小阶段的做法是有好处的。在这样的划分中，人们也了解，从一个小阶段进入另一个小阶段之间并不需要办什么出境手续。

十六世纪末及十七世纪初都是探索新资源的时代，例如半音

阶、不协和音、调性、单旋律乐曲、宣叙调以及新的声乐及乐器的组合。1640年以前在作曲上尚无统一的做法。是直到1640年时这些新资源才被人们驾驭，一种比较统一的风格才在意大利出现，其后又传遍了欧洲各处。1640—1690这个时期是一个相对稳定时期，在这时期象三重奏奏鸣曲、返始咏叹调等形式得到肯定，但仍很有生气，这使得某些人把这个阶段称为一个古典阶段。1690—1730年象咏叹调、协奏曲、奏鸣曲等形式已达到几乎过于成熟的精细程度。过去那种对感情的自然流露变得公式化了，有些还甚至变得机械而刻板。于是反作用将不可避免。在正歌剧的喜剧性间奏曲中有一种新风格出现，旋律上更自然，节奏上更多变，和声简单些但更动人，最重要的是，更真实地流露人类的情感。

上述这类概括总难免会被指责为过于简单化而且要允许有大量的例外。但它们的真实性足够用下面一个建议使二十世纪七十年代那些站在有利地位的观察家们得到安慰：从大约1540年至1730年这一时期有过一定程度的连续性及同一性，为实用起见，可以用一个词来概括这个时期，这个词就是“巴罗克”。

韩建岐译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

情 绪 说[①]

(Doctrine of the Affections；德 Affektenlehre)

此术语的德文形式首先被德国音乐学家所广泛使用，始于克雷奇马尔、戈尔德施密特及舍林[②]，系用以描述巴罗克音乐中的一种审美概念，它最早衍生自希腊及拉丁的修辞学及雄辩术。根据古代作家如亚里士多德、西塞罗及昆蒂连[③]所说，演说家运用了修辞学的方法来控制并指导他们的听众的情感；正如这样，因此在古典修辞手册的语言中以及巴罗克音乐作品中，演说家（也就是作曲家）必须激起听众的"情绪"（如，激动）。就是来自这个修辞学的术语，音乐理论家从十六世纪晚期开始，尤其在十七和十八世纪期间，借用了这个术语，以及许多其他在修辞学与音乐之间有所类似的词。于是，情绪就是理性化的情感状态或激情。在1600年以后，作曲家们一般总追求在声乐作品中表现与歌词有关的这种情绪，如忧愁、愤怒、憎恨、欢乐与妒忌。在十七世纪与十八世纪初，这就意味着大多数作品（或大型作品中的个别乐段或乐章）只表现一种单一的情绪，作曲家通常对一部作品中受情绪所影响的所有全部要素寻求一种理性的统一。虽然如此，巴罗克时期的理论家们并未建立任何一种情绪学说。但自十七世纪中叶的梅尔塞纳与基尔歇[④]开始，许多理论家，包括韦尔克迈斯特尔、普林茨、马特森、马普尔格、沙伊贝和匡茨[⑤]，在他们的论著中用大

部分篇幅来描述情绪的各种类型并加以分类，以及音阶、舞蹈动作、节奏、乐器、形式和风格的情绪内涵。

所谓《音型学说》⑥ 与巴罗克音乐中为了建立情绪所需要的作曲技法是有密切联系的。

译注：

① 英文中 Affections, emotions, feelings, Passions 四个单词在国内译法尚未统一，兹按一般习惯将其分别译为：情绪，情感、感情与激情。也考虑到国内音乐美学界许多同志已将 Affektenlehre译为“情绪说”的习惯，就按约定俗成的译法。

② 克雷奇马尔——August F.HK.retzschmar, 1848—1924。德国音乐学家，音乐释义学的创始人。

戈尔德施密特——Hugo Goldschmidt, 1859—1920，德国音乐学家，著有《十八世纪音乐美学史》等。

舍林——Arnold Schering, 1877—1941。德国音乐史学家，著有《贝多芬与德国唯心主义》，《贝多芬与诗歌》等。

③ 亚里士多德——Aristotle，前384—前322，古希腊哲学家。

西塞罗——Marcus T.Cicero，前106—前43。罗马议员、著名演说家及作家。

昆蒂连——Marcus F.Quintilian，约35—约95。罗马著名修辞学家。

④ 梅尔塞纳——Marin Mersenne, 1588—1648。法国音乐理论家，著有《宇宙和谐》，《论音的本质》等。

基尔歇——Athanasius Kircher, 1602—1680，德国神学家，音乐理论家，著有《音乐通论》等。

⑤ 韦尔克迈斯特尔——Andreas Werckmeister, 1645—1706。德国管风琴家，音乐理论家，著有《音乐气质》等。

普林茨——Wolfgang K.Printz, 1641—1717。德国音乐学家，著有《高贵的歌唱及音响艺术的历史记述》等。

马特森——Johann Mattheson, 1681—1764。德国音乐理论家，著

有《音乐评论》，《完美的乐长》等。

马普尔格——Friedrich W. Marpurg，1718—1795。德国音乐理论家，著有《通奏低音与创作手册》，《音乐入门》等。

沙伊贝——Johann A. Scheibe，1708—1776。德国作曲家、理论家。著有《论音程》，《论作曲》等。

匡茨——Johann J. Quantz，1697—1773，德国作曲家，长笛演奏家。在其论长笛演奏法的著作中经常涉及音乐的感情问题。

⑥ 音型学说——Doctrine of Musical Figures，十七、十八世纪中，音乐理论家常将音乐的各种音型加以分类，将其与修辞学中的各种术语、如首语重复、双关语、省略语、延续、高潮等相对应。企图以修辞学的原则运用到音乐中来，但各家分类法并不统一，各种设想的价值也未获得公认，仅成为一种历史上的存在。

叶纯之译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

华 丽 风 格

(Gallant Style,法 Style galant,德 galanter Stil)

十八世纪与严肃、苦心孤诣的巴罗克风格相对立，出现了轻快、精致的洛可可风格。伴随这一风格的出现发生了如下的重点转移：从教会转向作为文化中心的沙龙；从赋格手法(复调)转向带伴奏的旋律(主调)；从宗教音乐转向世俗音乐。这一变化在J.K.F.菲舍尔(J.K.F.Fischer)、库普兰(F.Couperin)、泰勒曼(Telemann)和穆法特(G.T.Muffat)的羽管键琴作品中，在巴赫组曲可供选择的舞曲(小步舞曲、布雷舞曲、加沃特舞曲；以及可能是伪作的舞曲如小步舞曲，进行曲、波洛奈兹舞曲）中已经显而易见。华丽风格在塔尔蒂尼(Tartini)的小提琴协奏曲和奏鸣曲中,在佩尔戈莱西(Pergolesi)的歌剧《女仆作夫人》(Serva padrona 1733年)中都有明显的表现。采纳这一新风格导致1750年前后音乐素质的退化,特别是在意大利作曲家如鲁蒂尼(Rutini),帕加内利(Paganelli)和佩谢蒂(Pescetti)的一些作品中，以及英国，这种状况格外显著。十八世纪后半期，巴赫的儿子弗里德曼(Wilhelm Friedemann)和埃马努尔(Karl Philipp Emanuel)给这一华丽风格注入新的表现内容（参见感伤风格。因而华丽一词不再适用。直接继承意大利人以及克里斯蒂安·巴赫）华丽风格的莫差

特的作品也是如此。参见“洛可可”。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

感 伤 风 格

(德 Empfindsamkeit)

十八世纪中叶与德国北部有关的一种美学观点，属于所谓"情感风格(Empfindsamer Stil)范畴，追求的是获得一种内在的、多感的和主观的表现；忧郁的泪花是它最渴望的反应之一。这名词在英文通常译成Sensibility(按十八世纪或奥斯汀的看法，它派生自法文Sensibilité)。Sentimental是另一种译法，这是莱辛的译法，他将斯特恩的《感伤旅行》(Sentimental Journey)译为《Empfindsamkeit Reise》。一位现代学者纽曼则以 ultrasensitive 作为英语中的等义词。

E.巴赫将感伤的概念在音乐中体现得最好。他在《论击弦古钢琴演奏的真正艺术》(1753)一文中指出，音乐的主要目的是触及内心，激起情绪；为做到这一点，他指出演奏必须发自内心(aus der Seele)。他所选择的音乐风格与具有精致的色调、有规律性乐句的旋律、轻淡织体的伴奏所支持的国际性音乐惯用语言往往难以区分，它是对于"严格"或"学院"风格的一种反动，在其他地方适合将它归之为"华丽"(风格)。主要的差异是，北部的德国人倾向于避免过多的修饰；E.巴赫与匡茨都告诫不要过分使用装饰音。在他们以前，马普尔格曾撰文赞许柏林学派，他写道："格劳恩、匡茨、E.巴赫等人的演出特点绝不是大量的装饰音，感人

的，富于修辞的，动人的音质从完全不同的事物中跳跃而出，它们不引起很多激动，但更直接地拨动心弦。”最易识别的“修辞”手段是器乐的宣叙调。它是在模仿正歌剧中的精致的或者起主要作用的宣叙调的过程中逐步形成的。这些正歌剧在德国最受赞美的代表者是德累斯顿的哈赛和他的小圈子。1740 年 E. 巴赫所作的“普鲁士”奏鸣曲提供了良好的榜样。巴赫所谓的“言语原则”(redende Prinzip)离开了宣叙调，但他的键盘作品与室内乐走得更远，例如表现“血腥与忧郁之间对话”的三重奏(1749)就是如此。巴赫的风格中由于节奏自由而与宣叙调有关的另一个基本要素是键盘幻想曲的狂想曲方式，是由弗雷斯科巴尔迪与弗罗贝尔格尔发展，被德国管风琴家所保存，由E.巴赫的父亲传带下来的。但当E.巴赫的朋友日益发现，需要通过言词或标题才能使他音乐中的狂想的和“言语”要素变为明确之时，他自己却放弃了词语的描述。

在文学中，“感伤风格”最有影响的样式是由克洛普施托克《救世主》(Messias〔1748〕)所提供的。它对史诗作了新的解说，以内在主观的事件为主导，而外在的戏剧只作为参照而存在。诗人拉姆勒模仿克洛普施托克写成了受难康塔塔《耶稣之死》。1755年，格劳恩为它谱曲后，该作品立即成为音乐“感伤风格”最主要、最成功的纪念碑。戏剧主要通过一些无名的虔诚者的沉思与激情表现出来，这些人的语言时态为现在时。音乐语言属于流行的现代风格，依赖于正歌剧中各种咏叹调类型以及起主要作用的宣叙调。格劳恩是继哈赛之后在正歌剧方面最重要的德国大师。他为《客西马尼园！》所谱的曲(见谱例)表明了这种多愁善感的沉思与戏剧音乐语言的结合。使用过多的旋律叹息，以增六和弦与弗里几亚收束表现疑问，用反复的四分或八分音符表现颤抖，这些都

是歌剧的陈旧手法；而选用较阴暗的降调调号、很易作等音变换的手法则较富于个性和表情性。

1783年，在科拉玛的《音乐杂志》上发表的一篇评论文章认为(第二卷，1352 页)，当与 近人为《耶稣之死》所谱的新曲相比较时，仍然偏爱格劳恩之作，说："客西马尼园！客西马尼园！""由于其动人，令人心碎的感情而催人泪下。"现在，甚至很早就有人反对这种使格劳恩如此闻名的多愁善感。为祖尔策尔的《文艺基本理论》(1771～74，论文《清唱剧》)一书撰过文的舒尔茨对《耶稣之死》提出异议说："大多数咏叹调与歌剧咏叹调区别不大，精确地说，旋律的这种柔和以及过分夸张的、几乎引起情欲的雕琢，在某些地方甚至是滑稽，扼杀了感情"。同样，感伤的布尔乔亚悲剧在德国的奠基者莱辛也讥讽地谴责克洛普施托克的抒情诗，声称：它们"伤感太多了，所以，除此之外，人们经常什么也没感受到。"(《著作集》、第三册、第五十一封信)。当私下回顾自己的剧本《强盗》(1781)时，席勒也采取类似的观点，他说，剧本中多情得令人难以置信的女主人翁"读克洛普施托克读得太多了。"歌德在回顾《维特》时，对这次运动作出了评价，他承认《维特》的感伤，得益自施特恩，并下结论说："出现了一种温和——激情的美，因为我们没有英国人的幽默嘲讽，所以，它经常要堕落为可悲的自我折磨。"

祖尔策尔的百科全书的另一位撰稿人基恩贝尔格尔对现代德国风格与"华丽"的关系提出了更详细的论点："近代音乐应该感谢意大利人精巧柔美的才华以及细腻的感受(感伤)，这是毫无疑问的。但大多数损坏了良好情趣的事也出自意大利，尤其是那种什么也没说而只是取悦于耳朵的旋律竟支配了一切。"(论文《音乐》)舒尔茨进一步清楚地说明这个批评："当代意大利人的奏鸣曲，其

特点是喧闹的音响任意地一个接着一个，其目的只是为了满足一般人不灵敏的听觉”（论文《奏鸣曲》）。为了举出一个超越这种低级目的的音乐例子，舒尔茨求助于E.巴赫的键盘乐奏鸣曲，称颂它们，因为“它们是如此地可以交流（明确的谈话）使人们相信自己所感受到的不是乐音而是明确的语言，它调动了我们的想象和感情（感伤）使它们活跃起来。”在1768年的一封信中，E·巴赫自己提到他的作品与现代意大利人（其中包括肖伯特和他的弟弟J·C·巴赫）的作品之间的差异：“他们的音乐进入耳中，并把它塞满了，但却让心灵空着，今天的意大利，正如加卢皮自己告诉我那样，调式不再容忍柔板而只是快板，最多也就是小行板。”言外之意是：加卢皮，意大利“华丽”键盘风格最伟大的大师，E·巴赫的私人好友，是同意他的观念的；这就使“华丽”—“感伤”的共生现象的存在得到了进一步证实；另一个含意是，1770年左右，该世纪中叶的审美观念已经让路给更狂风暴雨般的阶段，即所谓的“狂飚运动”。

有些历史学家将“感伤风格”定论为几乎是音乐的“狂飚运动”。两者都追求的戏剧性流畅促进了这种类似。E·巴赫写道，他想表现许多种情绪，一种紧接着另一种；并且强调要有流畅的转换过渡，很快地从一种情感转到另一种情感，这在他许多作品中均可发现。而E.巴赫艺术中的这种内在，几乎是隐私的方面，代表了一种有助于解释“感伤风格”的质素，并使它单独形成一种类似的现象，它提前出现于“狂飚运动”，与后者的大众化要求并驾齐驱。E.巴赫喜爱的乐器是击弦古钢琴，他的艺术世界的边界和他那一代的理想并不能包括年青的赫德尔、歌德和席勒的革命想象。差异不是类别的不同而更多是程度上的。甚至迟至1785年，舒巴尔特，一位典型的“狂飚”人物，在《思想》中称赞了这典

型的"感伤"乐器，称之为"这件孤独、忧郁、无法形容的甜美乐器……谁只要不爱好咆哮、粗野和暴风雨，谁的心经常并很容易充溢着甜美的感情，他就不去注意羽管键琴和钢琴，而选择——击弦古钢琴。"不象他的友人本达，E.巴赫离开了情节剧，甚至抵制住了他文学友人如格斯顿伯格所作的尝试，不为他在幻想下写的歌词谱曲。他们会很易被人列为"狂飚运动"旗帜下的成员，但他小心翼翼，不愿在他键盘的领域中沉醉于戏剧性效果。E•巴赫不会的。

参见:《古典派》、《华丽风格》、《洛可可》等条目。

from Graun: Der Tod Jesu

Recit. Largo e mezzo forte

Violins I
Viola

largo

Geth-se-ma-ne! Geth-se-ma-ne! Wen hö-ren dei-ne Mau-ren so ban-ge, so

poco f p mf

ban- ge, so ver-las- sen trau-ren?

poco f p mf

p mf

Wer ist der Peinlichlang-sam, ster- bende?

p mf

Ist das mein Je- sus? Ist dasmein Je- sus?

mf

Bes- ter al- ler Menschenkin-der du

zagst; du zitterst gleich dem Sün-der, dem man sein

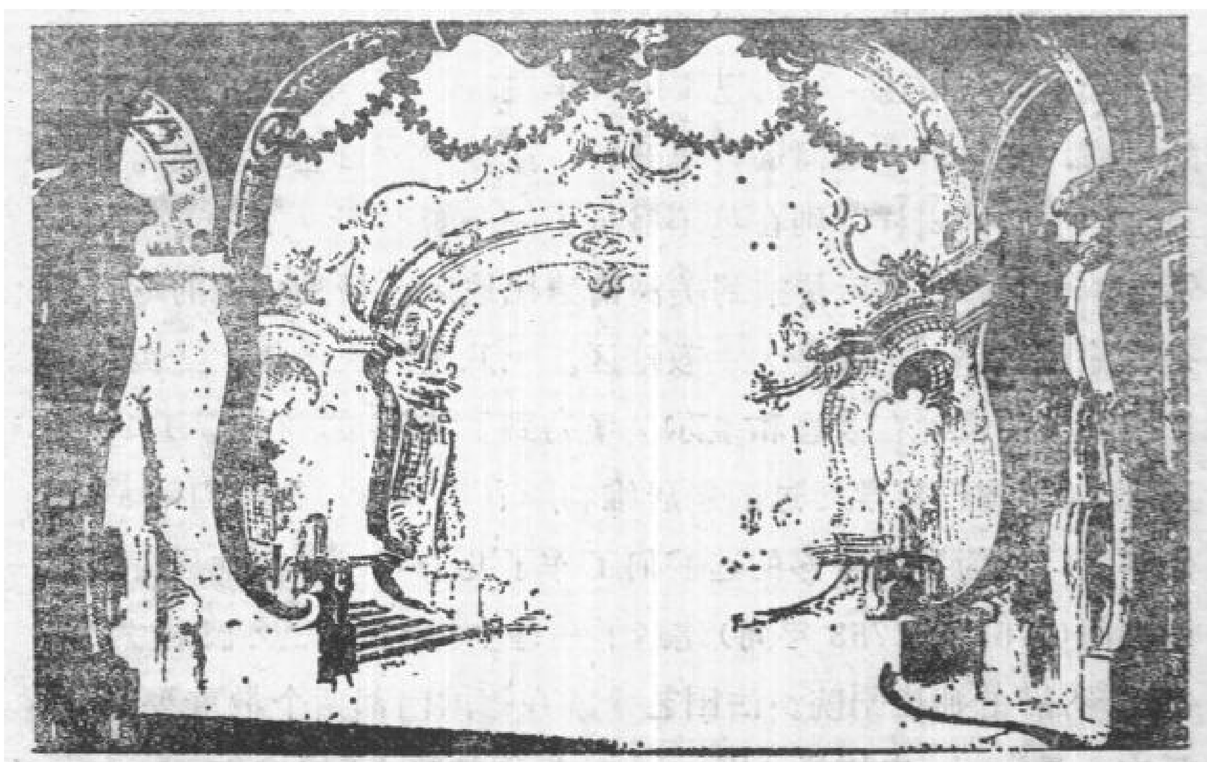
To de surtheil fällt?

叶纯之译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

洛 可 可

(Rococo)

以类比和比喻的方式从装饰艺术中借用到音乐领域中来的一个用语，特别是指十八世纪的法国音乐。原意指十七世纪末源于法国建筑方面装饰艺术的一种风格。这种风格是由于当时一般不严格遵从法国古典主义法则而产生的，它并不是意大利巴罗克风格之必然后果。就象是对于这种风格带挑剔的口吻描述的那样，这一名词(“rocaille”，即“贝壳制品”)的演化是事后形成而带有贬意的。最早确定它起源的人中，有一个金布尔(Kimball)是这样描写它的:“受到阿拉伯式图案(arabesque)风格的启示，在画面上，根据画面的脉络勾勒出来的线条组织”。根据他的看法，它发展的第一个阶段是无比轻盈、典雅的阶段，一直延续到1730年左右，正确地应称为‘法国摄政时期风格’。主要创作者是勒波特尔(Lepautre)，他从被称为“洛可可的先知”的贝兰(Bérain)油画的阿拉伯式图案纹饰中得到启示和灵感。第二个阶段是“绘画式风格”或称“路易十六风格”，这大约延续至1760年，基本上是在第一阶段的基础上沿着形式上更为夸张的方向进一步细节化；主要的代表人物是皮诺(Pineau)。下图中(可能产生于十八世纪三十年代)所示反映这第二阶段的风格。洛可可风格的奇想、多变，即使在其全盛时期也受到包括伏尔泰和建筑师布隆代尔(Blondel,



1738)在内的许多人的批评。它的衰落起于新古典主义的复辟，这是由于在罗马的法国学院派和皮拉内西（Piranesi）携手共同发起的；十八世纪五十年代标志着在巴黎的新古典主义风格的胜利，同时在1754年科尚(Cochin)发表了一篇讽刺性的皮诺的讣告，其中说道"把艺术和古代风味隔绝开来，其创始以至臻于完善这一事业都可以说是出自皮诺一人之手"。1763年格林(Grimm)总结这一风格的变迁时说："古代的形式占了优势，风尚和趣味由此而有所提高，一切都按照希腊的风格。"但这一有点过时的风格并不象他所说，就那样突然而完完全全地让位；它影响深远且具有法国特色而使它不可能一下子消失而不留下许许多多的印迹。在洛可可萧洒轻盈的风格中哺育成长起来的一些最伟大的艺术家仍然对它表示好感，尽管在他们的作品中反映得更为精致和严肃一些。例如博盖(Boquet)以其象空气一样轻盈的服装和布景的设计在其歌剧院(Opéra)树立起十八世纪七十年代的新风格。

洛可可风格以其各种应用形式，迅速流传到广阔的地区，甚至远抵中国，不过一般比巴黎晚十年左右。在维尼斯，一种类似的风格，从与贝兰相同的构思开始，或多或少独立地发展起来。至于“法国的式样”则在英国盛行了一个短时期（如奇彭代尔，Chippendale），然后传播到美洲诸殖民地区。最受欢迎的地方则是在德国南部，主要是天主教地区。十八世纪二十年代法国艺术家或他们的设计在波恩和维尔茨堡得到了施展的机会。1720年至1724年在巴黎学习过的老居维利埃(Cuvilliès)把它们带到巴伐利亚，他为那里奢侈的选侯们工作了几十年，并在他居留慕尼黑期间(1751至1753年间)建造了一些乡村宅第以及被称为“洛可可珍品”的那座剧院。法国艺术家在德国南部两个最重要的音乐中心曼海姆（皮加热，Pigage)、斯图加特(盖比埃尔，Guépière)宫廷的建筑中占了主导地位。德国艺术家把洛可可装饰和教堂的传统风格融合起来，大部分受意大利的影响，创造了一种至今还备受赞赏的综合的建筑风格。一种来自意大利的风格和另一种来自法国的风格同时出现在德国南部、奥地利，它们互相冲撞、竞争，一时引起过这样一种理论，说前者让位于后者，而在这一世纪中期的几十年之内产生了“巴罗克——洛可可——新古典主义”这样一种发展。希契科克(Hitchcock)正确地断言，德国洛可可风格“与其说是后期巴罗克的后继者，毋宁说是处于后期巴罗克风格包围之中的一块领地”。他接着说：“并不存在一种从巴罗克通过洛可可到新古典主义的截然风格变化。主要的历史性的转折并非发生在洛可可的开始时期而是在它的末期。”

音乐中的洛可可风格从未被严格地、细致详尽的描述过。评论家们对于多种多样的音乐现象都采用过这一用语，而其中多数用十八世纪的“华丽”(galant)这一用语来描述还更恰当一些。佩

尔戈莱西(Pergolesi)的《女仆作夫人》(La serva padrona)曾被称为"意大利洛可可"，然而这是既未说明法国与意大利在艺术上的联系，也未说明它们在音乐上的联系。这一概念也被同样模棱两可地用于文学，甚至被用到青年歌德的头上。按照审慎的原则，我们在使用"洛可可"这个概念进行类比时，应当严格地只限于在法国的范围之内，或者只限于在地理上或艺术上突出地受到法国影响的领域之内。芭蕾舞就是这样的一个领域，不管在哪里它都主要地受到法国的支配。就在巴黎，公众在抒情悲剧(tragédie lyrigue)和一种比之更轻快、更少要求严肃思索的演出形式，歌唱芭蕾剧(Opéra ballet)之间选择了后者。这件事的发生，无论在时间上还是在精神上都和早期洛可可风格相吻合。德图什(Destouches)和康普拉(Campra)的歌唱芭蕾剧和田园剧(pastorals)表现出在吕利哀婉动人而庄严、肃穆的英雄气慨的悲剧之后，在色彩上某种程度上的缓和。第一阶段或"摄政时期风格"也与库普兰(Couperin)的成熟时期相应，库普兰在继承十七世纪前辈的传统之后，进一步在装饰和精工雕琢方面创立了法国的独特风格；洛可可风格的因素在他田园主题的风格小品中表现得更为明显(达坎，Daquin，曾是这类体裁作品最卓越的作曲家)。在同一时期，也出现了法国的长笛学派，这也有助于尔后"华丽风格"(galant style)的建立，而这也可视为古旧规范的解体。拉洛朗西(La Laurencie)联系法国小提琴学派，即勒克莱尔(Leclair)学派的建立，提出了一种"洛可可"或"华丽"(rocaille ou galant)风格。第二时期(1730至1760年)与拉莫的上升时期相应。拉莫以他和声上各种曲折复杂性与突兀变化使听众为之困惑。当时一位评论家，B·迪斯梅利(Bricuair de la Dixmérie1770年著有《两个风格时期》)就用"优美如画"(pittoresque)来形容拉莫的《碟子》(platée,

1745)；(Gardel)将舞蹈之臻于完善归功于拉莫，他说拉莫是用了"优美如画"(pittoresque)的手法和天才而多样化的芭蕾伴舞曲(air de ballet) 做到了这一点的（克鲁瓦，《艺术之友》，1776年；Albert de Croix, "L'ami des arts")。蒙东维尔(Mondonville) 新型带弦乐伴奏的奏鸣曲，一个富于想象力而又有点文饰繁琐的体裁也可以比之于"优美如画的风格"。尽管如此，音乐与视觉艺术之间互相对应，可以互相类比的最明显的例子却是出现在洛可可风格被新古典主义取代之后(见"古典派")。

陈平译自《新格罗夫音乐与音乐家词典》

古 典 派

(Classical)

此词和与之相关的词classic(最优秀的，经典的),classicism(古典主义、古典风格)，classicistic(古典主义的、古典风格的)等,用来指源自不同文化、品种繁多的音乐。词源是拉丁语classicus(最高阶层的公民，后来转指水平最高的作家)，通过法语classique演化成英语classical和德语klassik。在最早的一种定义里(R.科特格雷夫:《英-法语言辞典》，1611年)将classique翻译为:“classical(经典的)，formall(传统的),orderlie(合乎规格)，in due(整齐匀称)或fit ranke(排列适当的)；还有approved(可靠的)，authenticall(被公认的)，chiefe(主要的)，principall(首要的)。”在这里特保留其中两部分的意思并注释为:(i)形式严谨、训练有素；(ii)优秀的典范；另外补充两点:(iii)与古希腊或古拉丁语有关(《法兰西学院辞典》，1694)，(iv)与浪漫(派)的(romantic)相对立，后者被认为是“病态的,不合乎规则的”(歌德,十九世纪初期)。第二种解释在不同的几种释义中流行时间最长，传播范围最广。例如福克尔(Forkel)① 就曾在1802年按这种最普遍的释义使用“Klassisch”一词来介绍J.S.巴赫主要的键盘作品(1808年译成英文时用的正是“classical”一词)。通常称颂诸如若斯坎的经文歌,帕莱斯特里纳的弥撒曲,库普兰的组曲，科雷利的协奏曲，亨德尔的清唱剧,舒伯特的艺术歌曲等作品的完美,

往往同样也用这个词来形容。

1.维也纳“古典派”风格；2.较早的“古典主义”；3.新古典主义，浪漫的古典主义。

1.维也纳“古典派”风格

在近代音乐著作里遇到这个复合专门名词而且又没有进一层明确其范围时，通常指的是由海顿，莫差特和贝多芬所创作的“维也纳的经典之作。”这些作品构成一个“古典时期”的说法，原来是由十九世纪一部分德国作家根据歌德其次是席勒所创立的“魏玛古典文学”类推出来的，布卢姆(Blume)把这个推论出来的时期往前扩展到十八世纪中叶，往后延伸到包括舒伯特的全部作品为止，从而削弱了任何严密的概念和企图给予精确定义的作法。他尤其否定从巴赫去世到贝多芬为止这个时期风格统一的可能性。罗森(Rosen)② 认为够得上被称为“古典派风格”的，主要是海顿、莫差特成熟时期的器乐作品，和贝多芬的器乐作品。按这个观点，芬舍尔(Finscher)从十九世纪早期的文献中发现过去存在过这么一个特定风格的时期，从1770年左右海顿的带助奏性声部的主调音乐开始(以四重奏作品 33 号为标志)，一直到贝多芬创作晚期的开端为止，到了这个时候，“古典派”的形式被认为将被突破或瓦解。

历史上存在过一种由海顿、莫差特和一定程度上也由贝多芬共同形成的“古典派风格”，同意这种看法的人比赞成存在过“古典时期”的人更为普遍(国际音乐协会 1961 年纽约代表大会)。另一种比较一致的看法是海顿为创造这种风格所作的贡献超过了任何其他人。十八世纪七十年代他独出心裁地把悦耳、优美的曲调(galant—华丽风格)与先前他不太愿意，但又不得不使用的高深

的对位技法加以综合，从而在艺术上有所突破。1775年左右他抛弃了“感伤主义”(Empfindsamkeit)那种造作的奇异趣味和“狂飚突进运动”惯有的悲天悯人的情调，在自己的音乐语言中吸收了C.P.E.巴赫的音乐的幻想性和叙述式的主题(redende Thematik)及其发展技巧。莫差特在十八世纪七十年代紧紧追随海顿创作了他的四重奏和交响曲，题献给海顿的六首四重奏足以证明他们之间的亲密关系。在综合其他创作手法方面，由他们两人完成的有：在表现主题时，运用各种力度和管弦乐的色彩(这可能是曼海姆乐派的传统)；运用节奏，特别是用和声节奏以安排大型曲式的结构；运用转调造成音乐更大的张驰起伏，并机智、巧妙地，以典型奥地利的方式将喜剧性和严肃性融为一体(德国北部批评家大力讨伐过这种混合现象，他们坚决反对正歌剧和喜歌剧风格上的任何融合)。海顿的器乐作品在十八世纪七十年代已经得到广泛出版和流传的机会。正象他启程前往英国时告诉莫差特的那样，全世界都开始熟悉他的音乐语言了。这一点莫差特也做到了，尤其是他的协奏曲和歌剧，即使按照最严格的定义(上述第二种释义)也称得上是“古典派”的。

其实这两位作曲家即使按第一种释义“形式严谨”去衡量，也有十足的资格说是古典派。他们具有高超的技巧是显而易见的，笔法流畅，能轻而易举地随机应变以适应情况，而又始终乐于保持在一定的常规中，至少不偏离它太远，也就是着眼于取悦公众和使之易于理解，这正是皮尔(Henri Peyre)称之为“古典派”态度的标志。皮尔进一步论断古典派艺术家不分领域或时期，总是以与他们的观众合作的态度工作着，试图满足他们的希望，不怕适应或顺从社会的形势。海顿在取悦广大公众方面最初比莫差特取得更多的成功，可以用莫差特自己说过的话来说吧，他是为“所

有各式各样的耳朵一除聋子的耳朵以外"而作曲的。这种与观众期望十分融洽的关系可以说明海顿与莫差特在创作上何必如此多产。他们正是为了满足这样的要求创造出成百计数的作品丰富了所有的音乐体裁(从这种意义上来说，正由于对各种体裁无不精通，才使得莫差特成为才能全面的作曲家中间的杰出人物)。他们具有那样异常巨大的生产能力，首先因为他们对专业抱着工匠般切合实际的态度。莫差特有一次曾用老百姓家常语言来描绘他是怎么作曲的("就象老母猪在撒尿")。博凯里尼(Boccherini)、克莱门蒂、戈赛克以及当时其他许多大师也都类似这样的多产。海顿进行创作虽然接受某些常规，但这照样并不妨碍同时代的人认为他的交响曲极有独创性并在本质上富有戏剧性。在他们听来简直象说话似的。格雷特里(Grétry)③(回忆录，1789年)曾力劝歌剧作曲家把它们奉为典范，他对海顿从单一动机中引伸出如此丰富的乐思的罕有能力表示惊异。莫米尼④为使海顿的《鼓声(Drumroll)交响曲》内容进一步戏剧化，曾特意在1806年出版过一份详细的说明书。

格贝尔(Gerber)在他主编的"百科词典"(Lexikon,1790年)中曾概述海顿交响曲的风格：

"当他的乐队开始演奏之时，所有的乐器都在说话。每种从属的声部，在其他作曲家的作品里也许是无关紧要的，经过他的妙手，往往就成了举足轻重的主要部分。他娴熟地掌握着每一种精致的手法，即使它原先来自哥特时期老对位学者那里也罢。只要海顿为我们的听觉需要去进行调配，它马上就变得讨人喜欢而不再是原来死板板的样子。他拥有使音乐经常变得亲切的绝妙的技艺；这样一来，尽管其中什么样的对位的精巧技法都有，他仍然得到每个音乐家的欢迎和喜爱。"

海顿依赖现成的民间曲调的情况比较少，可是从最早的嬉游曲型的作品到《四季》，却不乏地方色彩甚浓的笔调，这种笔调给他的音乐织体增添了活力。他的艺术存心要做到雅俗共赏，也得到了这样的公认。莫差特也认识到应该在难于被大众理解与通俗但流于俗套之间找到一块适中场地来施展身手（见1782年12月28日的书信）。贝多芬起先抱的态度和他们两人很接近，在创作上立志也要使广大公众感到愉快，（特别是牵涉到钢琴作品）；在管弦乐风格方面，他则以海顿刚离开的地方作为出发点。法国大革命掀起的音乐浪潮对他也有强有力的冲击，而且帮助他捕捉到气质崇高的音调，这种超出音乐的寓意在他自《英雄交响曲》以后的艺术中起的作用越来越重要。这位大师成熟后到底是靠近“古典派”呢还是更靠近“浪漫派”，对此曾长期争论不休，今后仍然会继续争论下去。在他同时代的人看来，他的处世风格表明他是浪漫派。有些人也早就注意到他的音乐有“追求神秘和忧郁的倾向”（赛弗里德，1799年）。由于晚年时期的性格日益内向，远离大众，贝多芬偏离了“古典派”艺术的一条理想：感情交流的平易。保罗（Jean Paul）认为，贝多芬好象是一位“浪漫派”艺术家，他放任不羁，不拘小节，性情孤僻，并且具有当时德国一批年轻“文人”（littérateurs）开始盛行的其它性格特点。但这没有多少意义。因为任何他们认为是富于现象、感人至深和富于色彩的东西，包括海顿、莫差特的音乐在内，都会当然地被认为是“浪漫派”的（例如E.F.A.霍夫曼⑤）。就创作态度而言，贝多芬超越海顿、莫差特的部分表现为在作品产量相对减少的同时，相应地日益自觉追求独创性——要求每一部作品自身都成为一个整体，内容源于斗争，并以富于个性和表情的语言来表达。或许由于极力追求感情的表现，而与古典派在为人处世及对待艺术所采取的那种真正的谦和，自

觉地有节制的态度形成了鲜明的对照。人们会设想莫差特在领略了贝多芬极其“悲怆”的音乐后将会象对待克洛普施托克风格所作出的反应一样：“崇高、动人，怎么赞美都可以，但对于我娇嫩的耳朵来说显得太夸张和豪华了。”或者是否会象他听了施魏策尔的正歌剧《罗莎蒙德》后发表的那种看法：“什么东西都显得不自然，一切都被夸大了，各声部都写得很糟糕。”莫差特曾一再强调表情要适度而无勉强之感，前后的乐思（“il filo”）要连接得自然流畅。

十八世纪末期在法国、意大利、德国音乐之间存在着的互相渗透的现象，曾为热衷于研究“奏鸣曲式”的奥妙和企图给“古典派风格”下一个定义的某些学者所忽视。甚至在还缺乏基本的风格上的研究的情况下，到十八世纪将要结束的时候，音乐上高度的同一趋势已遍及欧洲，这一点是显而易见的：这是一种有利于承认存在“古典”阶段，即使还不是“时期”的论据。当时那不勒斯，巴黎和柏林三地音乐的表述法，其类似点远远超过非类似点，这种形势在早五十年是不存在的，当时的评论家看到的只能是民族的差别。世界性的风格在所有的通都大邑得到了培育而产生，通过印刷和复制，极大规模地传播到西方文明世界的每个角落。创造这种不同民族共同使用的混合语（Lingua franca）无需依赖维也纳“古典派风格”；更确切地说，它的共同来源（即风格统一的真正核心）似乎应该在于意大利歌剧那种不容争议的统治一切的影响。登特（Dent）⑥竟然到达这样的程度，他声称：“古典传统其实恰恰就是意大利传统”。

2. 较早的“古典主义”

人文主义者有意提倡把上述（i）和（ii）两种释义归纳到第（iii）种释义的名下，尤其在法国有这样的趋向。不过即使在法

国，也认为古代优秀的典范在1670—85年间已被近代作家封丹(La Fontaine)、莫里哀和拉辛(Racine)赶上或超过了(以至于伏尔泰后来把他们称为“我们的古典派作家”nos auteurs classiques)。这三位作家和伏尔泰本人都成了十八世纪欧洲文人的典范，因此也就被尊奉为“古典派”的重要人物。有些学者按照文学界的情况加以类推，给十七和十八世纪的法国音乐也加上了同样的称号，尽管当时法国音乐的影响远非如此广泛。根据迪富尔⑦的看法，“法国古典派音乐”(La musique française classique)上自法国人文主义最重要的音乐成果，即1571年巴伊夫(Baïf)学院的成立算起，下至法国大革命为止。把“法国古典派歌剧”(吕利到格鲁克的)和十九世纪的“浪漫派”摆在对立的位置'显然是按照歌德令人恼火的两分法(上述第(iv)种释义)将文学上的区分引入法国的音乐领域。

1690年，阿尔卡德(Arcad)学院在罗马成立，成了意大利文学界“古典主义”的中心。它鼓吹形式和语言更朴素、稳重、有节制的处理，避免“巴罗克式”的夸张(所谓矫饰“Marinismo”)，明确服从古代的典范(但也暗暗地承认法国的典范)。阿尔卡德式的“古典主义”一个直接的成果是泽诺和梅塔斯塔西奥⑧进行的歌剧剧本的改革。为适合音乐特殊的需要，梅塔斯塔西奥在炼字和修辞上下功夫，又把歌剧体裁分成滑稽的和严肃的两种，并且使后一种风格升高到前所未有的高度。特别在他写的咏叹调的歌词中，他减少词汇的量使之成为十分简单，精炼而又普遍都懂的形象描绘(参看正歌剧条目)。当他1730年启程去往维也纳时，他已被公认为歌剧领域内最有影响的楷模，成为歌剧咏叹调形成过程中最终的整理者。使他有点窘困的是，他得益于法国悲剧作家之处在当时就被人认出来了，(就象哥尔多尼(1707—1793)受惠于莫里

哀(1622—1673)那样，只是哥尔多尼承认得较为坦率)。一个文学上的“古典主义”竟然也从别的地方继承而来，这并不奇怪，模仿是属于人类本性的一种现象。

另一方面，使人相当惊奇的倒是梅塔斯塔西奥的典雅(elegance)情趣对音乐曾产生过的影响。这位诗人语言之甜美和表情之明晰，使音乐家们学会了，或者说使他们相信了应具有类似的长处。埃克锡梅诺[9]曾详细说明，是梅塔斯塔西奥的“甜美”(dolcezza)激励着意大利作曲家和歌唱家把音乐推向十八世纪完美的高峰。阿特亚加(1783年)把歌剧剧本的改革看成是“近代”音乐的开始。当时一些风格各异的所谓现代派，诸如哈塞[10]，约梅利，卢梭，格雷特利和帕伊谢洛等都宣称梅塔斯塔西奥的诗句是他们灵感的主要源泉。典型的是，莫差特磨炼他的作曲技术是从为梅塔斯塔西奥的咏叹调配乐开始的，直至创作《蒂特的仁慈》(La clemenza di Tito，伏尔泰认为这部戏剧如果不比希腊最杰出的作品高明，至少也不相上下)，表明他为此工作到了生命的尽头。海顿把他为梅塔斯塔西奥的《无人岛》(L'isola disabitata)所配的音乐列为最佳的作品。奇马罗萨直到接近告别人生时仍在为梅塔斯塔西奥配曲，尽管在文字上作了不少的更改。柏林的评论家克劳泽(Krause)在可称之为梅塔斯塔西奥歌剧的诗论的《从音乐般的诗作开始》(Von der musicalischen Poesie, 1752年)中写道：“良好的情趣存在于悦耳与动人心弦之中，在哈塞和格劳恩意大利风格的歌剧中这种情趣臻于完善之境地。”C.P.E.巴赫在他1773年写的自传里仍然赞成这种见解：“柏林(格劳恩)和德累斯顿(哈塞)从总体上代表音乐界的一个新时代，特别体现在那极其准确又杰出的表演之中，”他的对于喜剧风格给音乐带来危害的担心由此消失了。哈塞被普遍地认为是十八世纪称之为“华丽”(galant)风格的领袖

人物，按照这样的身分他也正是“古典派”综合过程中的主要前辈之一。这种风格一直流行（而且超过了）十八世纪中期（在柏林就远远超过了），由此构成了在音乐领域中阿尔卡德式古典主义最被欣赏的一种移植（梅塔斯塔西奥喜欢哈塞的程度超过所有其他的作曲家）。同时，阿尔卡德派另外两名成员，哥尔多尼和加卢皮，在滑稽模仿，冷嘲热讽和机智风趣方面，相互激发达到了新的高度，从而把喜歌剧（Opera buffa）在文学和音乐方面都推向一个突出的顶峰，成为导致蓬特[11]和莫差特后来走上合作道路的杰出先驱。加卢皮曾把他对美好音乐的定义告诉伯尼，也就是“优美”（Vaghezza），“明晰”（chiarezza）再加上“声调抑扬的美妙”（buona modulazione）；他本人的音乐表明他所作的最大努力主要是在旋律方面。在十八世纪中期前后成熟的那一代人听起来属于“现代化”的音乐无非是优雅动人的旋律，具有周而复始反复出现的特征，并颇为雅致地加上许多美妙而变化细腻的“装饰音”，可是伴奏却很简单。甚至C.P.E.巴赫都为这样的审美观所吸引，以致对亨德尔歌剧（但不是清唱剧）中的咏叹调表示不满，说亨德尔“即使有机会”，也永远成不了象哈塞或格劳恩那样的作曲家。“器乐音乐包括匡茨和巴赫在内还未发现有什么别的理论根据，而仅仅是对优秀歌唱的模仿：意大利歌唱，特别是阉人歌手（Castrato）的歌唱无疑是那个时代最完美的典范。

3. 新古典主义，浪漫的古典主义

十八世纪中叶到处都有压力，这种压力最终推翻了音乐是为使听觉满意而存在的这样一种看法（但并不因此否定要求音乐打动人心）。压力产生的原因起先美术和考古的成分更多于文学，因为当时令人激动地重新发现了古迹的威力和宏伟，不论它保存完好还是已成为更具特色的遗迹。这个运动由于皮拉内西和法兰西

学院在罗马的院士大约在十八世纪四十年代聚到一起时就开始了。奥努尔(Hugh Honour)曾用下面一段话来描写他们艺术上的突破:"鼓励用新的眼光去查看古代事物，他们探索处于原始状态的古迹的精华——画家们从希腊瓶饰简单的素描中，建筑师们则从帕埃斯坦(Paestum)陶立克式(Doric)雄伟、质朴的寺庙建筑中探寻着。马里尼侯爵(蓬巴杜夫人的兄弟)在1750年率领一支远征队伍去帕埃斯坦考察，这是一个重要的转折点，苏夫洛(Jacgues Soufflot)那幅著名的从尼普顿神庙废墟现场画的素描(参看插图)就是在帕埃斯坦制作的，这幅素描后来曾镌版印出，1755年一度还用作实际的舞台布景，并且对随后歌剧舞台上出现的废墟布景也有一定的影响。从一个古代事物的集合幻象中复原它全部暗淡甚至原始的特性，从而形成了美术史家们现在称为"新古典主义"或"浪漫的古典主义"的艺术。理论家和评论家们很快就都掌握了这种动向，在这些人中间，凯吕斯(Caylus)在1752年开始出版带有插图的"古代文物汇编"(Recueil d'antiquités);洛吉埃[12]在1753年抨击意大利的巴罗克和法国的洛可可丢失了大自然纯朴的真实性;同一年阿尔加罗蒂整理了洛多利(Lodoli)在建筑方面严肃的想法;而温克尔曼(Winckelmann)在1755年出版了他那更为知名的著作，抱着把古代理想化的怀旧的态度对待古希腊的一切，其中还掺杂着感伤主义的成分。他在古希腊的每件事物中看到了"崇高的纯朴"。这些和类似的著作意味着对十八世纪早期的那种不严肃地对待古代遗产的态度的一种反击。怀念更久的以往(不论它是古代、中世纪、文艺复兴，还是路易十四时代)的伟大和崇高而忽略了最近的过去，这就是"浪漫派"和"新古典派"艺术开始的原因;而后者一直被称作前者的一个分支。

阿尔加罗蒂在歌剧和建筑改革方面同样都是一马当先。他在

《论歌剧》(Saggio sopra l'opera,1755年)一文里曾鼓吹恢复最早的原则，建议更加仔细地看看古代戏剧甚至也看看古代露天的圆形剧场。尽管在阿尔加罗蒂之前，意大利较为宽敞良好的歌剧剧场早已是欧洲其它各地的榜样，可是谁也未曾象他那样把视觉与听觉的需要说得一清二楚。剧场不断扩大的必然结果是乐队编制也更加大了，到最后非要有相应的风格来满足这种变化，一种真正交响化、宏伟的，而不是室内乐似的风格(象萨马丁尼的交响曲)。按照古代的标准，，对宏伟、壮观的热爱直到十八世纪之末有增无减，随之而来的是对歌剧合唱重新发生兴趣。在阿尔加罗蒂之前，甚至克劳泽就曾给法国歌剧的这个方面以极高的评价，而且为了使芭蕾融合于歌剧之中，他曾说意大利歌剧为求改进只能依靠这些手段来增添根本的力量。几年后在帕尔马(Parma)发生了这样的事，当弗鲁戈尼改编拉莫(Rameau)的一些歌剧剧本，由特拉埃塔配曲时；弗鲁戈尼在“伊波利托和阿丽恰”(Ippolitoed Aricia, 1759年)的前言中特别援引希腊的惯例作为引入合唱的正当理由。早些时候在罗马，约梅利在他的歌剧《阿蒂利奥·雷戈洛》(Attilio Reqolo,1753年)中，用热情洋溢的宣叙调加上合唱曲结束全剧，同样迈出了大胆的一步。在十八世纪六十年代属于“新古典主义”艺术主要中心的罗马和帕尔马成了法国和意大利歌剧两种理想汇合的主要场地，而约梅利和特拉埃塔又都作为艺术庇护人，如他们在考古发掘方面所起过的作用那样工作着，这两件事都绝非偶然的巧合。

1754年约梅利在斯图加特担任职务对德国音乐产生震惊一时的影响，和哈塞早二十年在德累斯顿的情况很相象。特拉埃塔为维也纳(1760、1763年)和曼海姆(1762年)写的那几部作品攀登上悲剧领域的高峰，海因泽(Heinse)除了把这些精品称颂“为经典之

作"和"堪与古代悲剧比美"之外，找不出更好的形容词。那不勒斯人特拉埃塔和波希米亚人格鲁克之间大约在1760年前后的关系，很显然有过象后来海顿和莫差特之间的那种艺术家相互启迪相得益彰的体会；其结果是，维也纳未来地位的突出已经由此开始了。象特拉埃塔一样，格鲁克在十七世纪五十年代也曾把很多的心思用在法国戏剧音乐方面。他通过为喜歌剧配曲，学到了这种体裁所要求的曲调优美动听和大众化，这是与它外在形式的自然相一致的。他与法国芭蕾的联系，加上创作正歌剧的经验，使他拥有足够的资本去创造超乎民族界限的新型音乐悲剧。他在《奥菲欧与尤丽狄茜》(维也纳，1762年)中创造出的新颖非凡的意境，由于有诗人卡扎尔比吉(外加舞蹈编导安焦利尼)和舞台布景师夸格利奥重要的合作，在歌剧这个总体艺术形式的表现方面，在那表演风格非常严肃的新浪潮中取得极大的成功。同时代人认为格鲁克掌握浩翰无限时空是划时代的创造：譬如说在歌剧《奥菲欧》里有阴间和天堂两个彼此对立的场景，他们同时也赞赏他善于以音乐形象来描绘的本领(这对后来那些从事写作音乐话剧，戏剧性舞剧和交响诗的作曲家都有过一定的影响。

《奥菲欧与尤丽狄茜》在1764年的巴黎发表并未造成很大的轰动。早十年那种后来被人称作"洛可可"的风格几乎一夜间就被废弃了。由于图什(De la Touche)的《伊菲姬尼在陶里德》(1757年)问世，人们已经把注意力转向话剧中的"希腊的纯朴"(Greek simplicity)；格林和狄德罗都很称赞这部话剧，因为它"把迄今为止损毁此种体裁的华丽风格的所有鬼名堂都镇压倒了"。但是格林未能相信卡扎尔比吉在歌剧方面会做出同样的成绩，更由于他对非意大利籍音乐家怀有偏见，使他未能在格鲁克的总谱中看出由于缅怀和想往古代光荣而有着类似的转变，即追求纯朴、严肃和不加

渲染的悲怆。只是后来格鲁克在巴黎取得个人的巨大成功之后，才使格林承认他的音乐确实是对早先界限的一种突破，超越了阿尔卡德的梅塔斯塔西奥的想象力，而达到那种在别的艺术领域受他称赞过的严肃、庄重。

格鲁克的《奥菲欧》和《阿尔西斯特》(1767年)两剧中悲惨的音调，曾在维也纳的交响曲作家们中助长了随后着重感情的"狂飚运动"的兴起，它对海顿交响曲风格的深刻化甚至也有一定的影响(根据费德尔的见解)。这两部歌剧，再加上格鲁克在十八世纪七十年代为巴黎写的(曾被格雷特里断定为"经典之作"的)杰作，构成了音乐悲剧得以继续发展的基础。皮钦尼，萨利埃里和萨基尼写的法国式的歌剧，与梅于尔⑬和勒絮尔⑭的歌剧一样，曾经使这种歌剧传统延续下去，待到凯鲁比尼的《美狄亚》(Médée，1797年)问世，这种传统终于发展到剧中有了紧张壮丽的高潮。《美狄亚》这部歌剧既曾借鉴法、意两国歌剧不同的风格，又曾吸收海顿交响曲的发展手法。此外，它对贝多芬还产生过强有力的影响。勒絮尔在解释他的《亚当之死》(Mort d'Adam，1798年)时，发表过一个声明，阐述了这整个学派的特定的态度：他曾"有意回避一切貌似哥特式音乐的成分，而一味追求古代崇高的情趣，其结果是写作这部作品的目的并非为了一个国家或一个民族的人民，更确切地说，是为全人类兄弟般的情谊。"与此类似，卢梭相信他发明的音乐话剧(mélodrame)使古希腊用乐器伴奏的朗诵(mélopée)得到了再次的生命。尽管先前有各种不同的主张，显然也不得不考虑古代传颂(第(iii)种释义)涉及到"古典派"在音乐中的有关含意，因为这正是音乐家们本人当时所想的。

欧洲文艺界形形色色的"古典主义"并不是相互矛盾的，它们有点象一层层拥向同一岸边的波浪，这一层建立在另一层之上，正

如一种艺术经常得到另一种姊妹艺术的滋养并且互相都得到了好处一样。要是没有经过十八世纪中叶产生“狂飚突进运动”和“浪漫的古典主义”的那种剧变的烈火洗礼，也就不会有维也纳“古典派”所获得的成就。幸运的是，那些最敢变革、富于创造力的人物，他们为了探索纯真的古风和原始的热情，具有象阿尔卡德式“古典主义”那样的力量，必要时既求助于法国“古典主义”的成就，而且还要能够超过他们。就以莫差特的《伊多梅纽》(Idomeneo)这样一部对他后来艺术的发展有着决定性意义的作品来说，不难在其中看出来自每个时代的贡献，可是并没有因此使这部歌剧丧失它的纯正，连贯一致或悲剧性和端庄、高雅。莫差特在《伊多梅纽》里还是生平第一次把动机和调性的控制贯穿到整部歌剧之中并运用得如此得心应手。对每个细节和整体的关系安排得如此仔细，比起哈塞以及“华丽风格”时期那种把一连串调性更为随意地联在一起的情况，可以认为这是十足“古典派”的作法。海顿在他晚年时期也做到了同样的有机统一。《创世纪》(The Creation)和《四季》(The Seasons)更是出神入化，炉火纯青，这两部不朽之作既是他平静地为自己一生辛勤劳动写下的总结，同时从中也全面反映出他坚持终生、根深蒂固、仰慕自然的感情。

译注

① 福克尔(Johann Nicolaus Forkel, 1749—1818)，德国音乐专题撰稿者，J.S.巴赫最早传记的作者。

② 罗森(Charles Rosen，1927.5.5—)美国钢琴家、音乐专题作家，所著《古典派风格：海顿、莫差特、贝多芬》一书曾获1972年度美国文学艺术书籍奖。

③ 格雷特里(André Ernest Modeste Grétry，1741—1813)比利时作曲家。所作歌剧《狮心王理查》等曾对法国喜歌剧发展起推动作用。

④ 莫米尼(Jérôme-Joseph de Momigny, 1762—1842)比利时理论家、作曲家。

⑤ 霍夫曼(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776—1822)德国作曲家、音乐评论家，作有歌剧多部。他的音乐评论著作在十九世纪有很大的影响，同时代的贝多芬、韦伯和舒曼对他都钦佩。他认为海顿和莫差特的作品中含有“浪漫派”成分，并企图把贝多芬列为浪漫派作曲家，因而受到后人的非难。

⑥ 登特(Edward Joseph Dent, 1876—1957)英国音乐学家，教育家。

⑦ 迪富尔(NorbertDufourcq, 1904—)法国管风琴家、音乐史家。

⑧ 梅塔斯塔西奥(Pietro Antonio Domenico Bonaventura Metastasio,1698—1782)意大利诗人，历史上最著名的歌剧剧本作家，一生写下三十四部戏剧，为之配乐的有格鲁克、亨德尔、海顿、莫差特、斯卡拉蒂等。为他《阿尔塔斯塞尔斯》(Artaserse)一剧配乐的版本多达四十种。

⑨ 埃克锡梅诺(Antonio Eximeno, 1729—1808)西班牙耶稣会会士，音乐理论家。西班牙民族音乐运动的先驱。

⑩ 哈塞(Johann Adolph Hasse, 1699—1783)受意大利歌剧影响极深的德国歌剧作家，以善于运用旋律表达优美感情著称，生前在全欧极受欢迎。

⑪ 蓬特(Lorenzo Da Ponto, 1749—1838)意大利歌剧剧本作家，诗人。他根据莫差特建议，把博马舍的喜剧《费加罗结婚》改写成歌剧，首次取得成功。后来他为莫差特写的剧本有《唐璜》和《女人心》(Cosi fan tutte)。

⑫ 洛吉埃(Marc- Antoine Laugier, 1713—1769)法国作家，学识渊博，兴趣广泛，著作有《威尼斯共和国史》十二卷及绘画，建筑专题论文集。

⑬ 梅于尔(Étienne Nicolas Méhul, 1763—1813)法国作曲家，他被认为格鲁克改革歌剧事业的继承者。

⑭ 勒絮尔(Jean François Le Sueur, 1760—1837)法国作曲家。

廖叔同译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

浪 漫 派

(Romantic)

此词在音乐中一般地用以指感情明显地统治着规范法则，无论是出现在古典或巴罗克结构作品中的个别地方，或是整首作品强调这种倾向，或是大约从1790至1910年这一时期的欧洲音乐（因此有时称此为浪漫主义时期）。

1．词源及用法；2．背景及概况；3．使用于歌剧及器乐；4．技术方面的情况。

1．词源及用法

romantic一词在字面上源于Romance（罗曼语），是方言拉丁语（lingua romana），那是古代法兰西方言。从此词派生出法语romance或romant、德语 Roman、英语 romaunt，用以指诗或传奇，那是罗曼语文学中最重要的部分；既然这种文学最主要的特征是冒险和放纵的想象，反过来浪漫主义一词又变成指这些作品的取材、构思和风格上的冒险性质。因此一开始就与基于古典格律的，有条条框框限制的文学形成对比。形容词"浪漫派"（Romantic）早在1659年首次出现于英国（在法国和德国是在十七世纪末），在十八世纪时已普遍使用，通常作为"野性的"（wild）或

“幻想的”(fanciful)的同义词（约翰逊博士)。值得注意的是一直到十九世纪时派生词“浪漫主义”(Romanticism) 才被用来指艺术和思想的一种潮流。虽然在凯鲁比尼的《埃莉扎》(1794年) 中有romanesque(浪漫的，此处用法与“奇怪的”有关)字样出现，但它使用于音乐的最早年代现在已不能确切知道。无论如何，“浪漫主义”这个词在德国的普遍使用是从霍夫曼 (E.T.A.Hoffmann) 以后，在他的一篇关于贝多芬器乐作品的文章中议论了贝多芬的浪漫主义。

2.背景和概况

如果浪漫主义一词有历史意义，那么确定它的使用范围是很有必要的。在巴赫的受难曲和斯特拉文斯基的作品中某些因素有理由被称为是浪漫主义的，但是这种场合的用法仅仅意味着偏离更有法则和更严谨规范的作品的一个表现。浪漫派潮流在艺术上可能早已呈现它所追求的一些特点，而且它们被流传下来；但是真正能称之为浪漫派那只有到它的这些特点支配和指导着大多数艺术家的时期。一般可以认为这一时期是从十八世纪末到二十世纪初，当然还有这个艺术形式发展与消亡的必要过程和与该艺术共生的反对势力。

一般认为，浪漫主义时代的明显标志可以说是本能超越理智、想象超越形式、感情超越理性、狄奥尼索斯超越阿波罗。它出自维护本性的需要，这种需要在启蒙运动中备受压制，而当理性主义提出人类运用理智能够解决自己的问题这一主张完全被置之不顾时，浪漫派发展了。有人哀叹崇尚古典规范时期所建立起来的艺术传统受到了破坏。歌德在他非常愤怒的时候声称古典主义是健康的，浪漫主义是病态的。对于另一些人来说，这种传统的破坏带来了所期望的光明。

浪漫主义的一些特色很快就显露出来了，给予音乐家和其他艺术家以具有特点的题材。其中之一，大概是许多出自卢梭思想中最重要的东西，那就是对自然的一种新的热爱。过去是以城市作为最文明的人类栖息环境，因为它的有秩序的社会提供了人们在精神上有理性的交往及思想上交流的可能性。约翰逊博士认为自然这一概念意味着未开化状态或者是一个古老的神话，它本身具有一种力量，当它好的品质发挥作用时给人以善，而它没有理性的因素发挥作用时却带来破坏性。由此带来了从理性和可理解的转向为神秘的和超自然力的，两者都带有宗教性质（从基督教国家重新热中于罗马天主教可见其一斑），有的甚至是鬼怪色彩的。另一个特色是对过去的迷恋，特别是浪漫主义以前的时期和中世纪骑士传奇。更为重要的是新的注意力引向民族的觉醒；自从引起反响的法国大革命继之以拿破仑有力的影响后，对民族觉醒的追求导致了欧洲数十年的革命与战争；这反映了个人对个性解放的追求。这种追求越强烈、越有力、表现越充分就越好，甚至在这种觉醒中带来了暴力和破坏也在所不惜，这是一个“英雄”的时代。

无论如何，不能把浪漫主义概括为某些孤立的主要特点，特别是它凌驾于一切之上的特点就是本身具有明显的矛盾性：对未来满怀向往混合着对过去魂牵梦萦；要坚决推翻旧世界同时又迷恋于它的秩序和平衡；热烈追求人们之间的兄弟情谊但又标榜个性；矜持地孤芳自赏而又怀有强烈的孤独感；确信人类能够自立但又苦于失去上帝。一种错误的理解使人不能认识到上述表现是果而不是因。政治、社会、宗教等旧秩序的崩溃迫使人类依靠自己的能力。不久就感到尽管自由使人心醉却又不胜其负担；人类对整个思想体系提出了疑问，现已却需要依靠他自己个人来作出

答案，以达到完全的自立。但在早期明显地感觉到人类从未这样充实地生活着这一点似乎给人以新的感情，象华兹华斯说，活着是值得祝福的。歌德强调人类必须恪守他的本份；浪漫主义的理想是要超越它，而因此引起一系列的冲动和反响，不仅不同风格及时代之间的区别不复存在，就连莱辛在《拉奥孔，或论画与诗的界限》一书中所精心树立起来的不同艺术之间的界限也在这种新潮流的蓬勃发展中被践踏了。不仅不同艺术之间的联系紧密了，而且艺术与政治、哲学、宗教之间的联系也紧密了，艺术家主动取代了神父及统治者而成为人民心声的代言人，而且被视为人类积极精神的最高表现。在所有的艺术中，音乐被绝大多数的画家，诗人和哲学家认为是最理想的形式，这种观点在德国更为盛行。这是由于音乐似乎能以最不明确的方式来表达最多的内容，而且由于它存在于时间中，因此有条件来表现感情状态中的流动、变化发展、活动。

这种新的思想潮流在各个国家自然地有各种不同的表现，在共同的特点中各有其侧重点，音乐方面也随之而不同。在意大利，浪漫主义密切地与政治相关、与意大利的统一相关；一个歌唱家的民族(或准民族)给予威尔迪的作品以意大利复兴的桂冠是不足为奇的。在德国，浪漫主义也是与统一国家的斗争密切相关，正是韦伯，在音乐中第一次生动地显示了浪漫主义的情绪，而且由于他娴熟于戏剧艺术的技巧，树立了将几种艺术统一起来的榜样，开辟了达到浪漫主义顶峰的艺术家瓦格纳的道路。在英国，由于它的音乐传统，主要是世界性的，她的最大的贡献是在于诗，文艺评论和绘画，拜仑树立了欧洲浪漫派神话的形象，司各特是正在发展中的浪漫传奇的大师。在法国的一些贡献中，主要是要求在音乐、绘画、戏剧中表现“英雄”。

3. 使用于歌剧和器乐

在全部浪漫派思想中贯穿了一个假定，即对最主要问题的回答已不再被认为是一种信仰的行动或理论的探求，而实际上是由于致力于想像而形成。瓦格纳在1870年纪念贝多芬诞生百年纪念的文章中声称"音乐并不是表达世界上各种现象所包含的观念，音乐本身就是一种'观念'，确实是一个世界的综合'观念'，因此必然地蕴含着戏剧，而且，对于音乐来说，戏剧是足够代表世界的唯一'观念'"。从有规范的比例和有条理的进行作为主要准则的奏鸣曲，其重点逐渐过渡到更为戏剧的、更注意体验的形式。歌剧进入一个飞速发展的时代，呈现在一批新的观众面前，特别是对于他们之中新涌现出来的中产阶级，它是这种蓬勃发展的新思潮的生机勃勃和易于适应的手段。题材包括拯救歌剧（随法国大革命的恐怖时期而产生的一种题材），凯鲁比尼的《两天》（1800年）是一个有名的例子，最杰出的是贝多芬的《菲岱里奥》（1805年）；在歌剧中"自然"扮演着越来越重要的角色，象凯鲁比尼的《埃莉扎》（1794年）；有关邪恶的超自然力量题材的歌剧如韦伯的《自由射手》（1821年）、马施内的《吸血鬼》（1828年）；魔法题材的歌剧如韦伯的《奥伯龙》（1826年）；以人与鬼神结合为题材的歌剧（受维也纳魔怪歌剧的影响）如霍夫曼的《乌亭》（1816年）；颂扬民族觉醒的歌剧如格林卡的《伊凡·苏萨宁》（1836年）、埃尔凯尔的《班克·班》（创作于1844—1852年）、莫纽什科的《哈尔卡》（1848年）、斯美塔那的《被出卖的新嫁娘》（1866年）；采用僻远地区或异族情调题材的歌剧如斯波尔的《耶松达》（1823年）、舒伯特的《菲拉布拉斯》（创作于1823年）；采用古代题材（很少用古希腊、古罗马的）写歌剧的如梅于尔的《于塔尔》（1806年）和布瓦尔迪厄的《白衣夫人》（1825年）。

同时，在歌剧中管弦乐队的地位得到了很大的提高，用它能够描述戏剧的背景，突出感情和感觉的状态，说明、显示（先是动机反复，然后是主导动机有了新的重要性）和探索角色的精神状态。由于阉人歌手的衰落，主要角色一般地转向给男高音；合唱得到了新的重视，在戏剧中日益增加作用。在剧中加进流行的歌曲和民间舞蹈更为风行，以及形式上的松散和逐渐趋向于不分段的完全连续性。在所有上述所举事例以及其它的一些新生事物中，德国浪漫派歌剧跟随法国喜歌剧的道路，法国喜歌剧是在法国大革命及帝国时期以及以后一段时期中所形成的。在所有它的变化中，浪漫派歌剧空前地、更加充分地打动观众的感情，这些观众是社会的新的代表，同时，政治的和道德的作用亦日益增长。法国大歌剧可以反映新的、欣欣向荣的资产阶级的趣味和欣赏力，威尔迪的歌剧可以被认为是从事意大利复兴运动人们的真实的或想象的政治主张，而浪漫主义力量在瓦格纳身上达到它的最高峰，可以想象他的拜罗伊特剧院是一个公众盛大祝典的场所。

器乐也是不可避免地要发展新的和更加灵活的形式。奏鸣曲式常被当然地认为是一种可以赋以观念的形式，虽然这些观念与它一点也不适合。现在却证明它比想象的要易于变化，虽然需要象贝多芬这样一流的天才去成功地扩展和谐的范围而并不破坏它基本的平衡性。霍夫曼认为贝多芬是浪漫派的；贝多芬在坚决把音乐作为一种精神力量这一点上是浪漫派的，虽然在第六交响曲中并不仅仅是景物的自然模仿，而更多是写情，就此来说是明显的浪漫派性质，但他的第三交响曲和第五交响曲在本质上更是浪漫派的，因为它们描写了人类为主宰世界而斗争，至于第九交响曲，瓦格纳曾说过“贝多芬希望建立善良人们的‘观念’这个意愿

引导他寻求适合于表现善良人们的'旋律'"。无论如何，第九交响曲第一次给瓦格纳以交响曲需要诗来加以补充的印象；而且，在所有十九世纪的交响曲和奏鸣曲中，浪漫派精神在另一种器乐形式中最充分地显示了它自己。有意义的是，浪漫派交响曲和奏鸣曲趋向于加上标题，并不仅仅标示明确的或想象的内容程序，而是强调与别的艺术或感情状态有关，如一般名词的标题有柴科夫斯基的《悲怆》，布鲁克纳的《浪漫》；专门名词的标题有鲁宾斯坦的《海洋》、李斯特的《浮士德》。

在艺术家充任"主人公"上，协奏曲是一个很适宜的形式，这方面有了新的重要性；从韦伯的《协奏曲》到李斯特的《死之舞》等等，浪漫派协奏曲在发展中，除传统形式的作品中炫技性因素急遽增长外，产生了以文学和戏剧的观念为指导的形式。也正是李斯特本人体现了浪漫派的二重性，既是没有节制的个性夸饰，同时又追求信念的坚定性，他将建立在纯音乐形式上的管弦乐发展成有一个戏剧性标题的形式，"交响诗"这种音乐形式典型地包含了两种艺术。柏辽兹，浪漫地意识到他的"艺术家"的使命，企图把大型作品按照文学和戏剧的创作方法处理；他在这方面的一些发展包括把一个标题与交响曲形式结合起来(如《幻想交响曲》)，和用一种准文学的方法，有意识地继承莎士比亚的自由形式，植戏剧于交响曲中，如戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》。在小型作品方面，特别是一些极为敏感的作曲家如舒曼、肖邦的创作，更容易仅仅是由于一种心情的触发而形成，例如被一种诗情或画意所引起的精神感受的表达，或者仅仅是乐器的技术而引起的感受。另外，标题强调与其他艺术所引起的感情的关系，这种情况变得很普通，象夜曲、叙事诗、田园诗。从舒伯特到沃尔夫等，在艺术歌曲的伟大时代中将诗与音乐融合在一起形成一种新的表现

力，尤其是德国艺术歌曲。有意义的是作曲家在一首歌曲的意境和形式的构成上更加重视诗的作用，而且将若干首歌在情节上连贯起来成为一种新的曲式，即套曲。

4.技术方面的情况

在浪漫派的所有表现上，最为突出的是以个人的精神感受和感情冲动来引导他的创作。因此作曲家比过去更为自由地来建立音乐的形式，按照感情上的需要来处理它。当强调以感觉来引导创作时，不仅意味着更多地依赖乐器的色彩，而且，更为关键的是和声语言方面微妙的扩展。虽然调性和声在十九世纪的和声规则上仍起主导作用，但是浪漫派的要旨是要在调性和声系统不崩溃的情况下尽可能地去将它扩展。因此，从贝多芬开始对远关系调的探索是必然发生的事；包括使用等音变换在内的更为流畅的转调，伴随着日益增多的和声节奏的变化，由于使用变化音和附加音，大量增加没有准备的和不予解决的不协和弦，以及七和弦、九和弦、十一和弦、十三和弦的使用，调性和声扩展了。象加六度和弦这样以前作为例外和偶然使用的和弦，现在有了突出地位；减七和弦被赋予一个特别的作用，一方面是由于它纯感觉上的特点（如韦伯的《自由射手》中萨米尔的和弦那样怪异的力量），同时用它作为中介和弦实际上可以转到任何别的调上去。在浪漫派和声的所有各个方面，更重要的是感情上的需要胜于形式上的需要。当然，这里有一个限度，在调性和声中日渐增多的变化音不致于改变它的基本结构。李斯特、肖邦、瓦格纳各自通过不同途径在他们的晚期达到调性和声的更远的边缘，有朝一日，终将在这上面建立一个新的和声原则。

如果说重点逐渐转向和声的探索，旋律也获得新的意义。歌剧和歌曲的日益被重视，激励了歌唱家，又因此使旋律从十八世

纪及十八世纪以前的炫技性因素变为更多地去适应表情上的需要，这一点不论是贝利尼的意大利浪漫派歌剧中长而蜿蜒起伏的旋律，或是用之于交响乐中更大音程跨度的旋律(特别是舒伯特)。虽然“歌唱的旋律”并非十九世纪的新创造，但它的发展和突出地成为交响乐的中心，这一点是浪漫派的一个特点。象在布拉姆斯、德沃夏克的作品中那样，虽然手法不同，在浪漫派交响乐中旋律的优越地位是一个明显的要素，而柴科夫斯基把旋律放在“抒情的动力”那样重要地位以至影响了奏鸣曲结构中展开部分的功能。在浪漫派的协奏曲中“歌唱的”因素特别强调(如韦伯咏叹调似的慢乐章、施波尔象构思一个歌唱场景那样写他的小提琴协奏曲)，伴随着在歌唱性的音质中表现艺术个性的兴趣日益增长。更甚者，这种个性象是一个推动力，使演奏技巧日趋精湛，艺术家以他超凡的技艺驾驭他的乐器出现在听众面前。对帕格尼尼的崇拜部分是由于他个人所具的魅力，但是象他的二十四首随想曲那样将精湛的技艺引入作为乐曲形式的一个有机的成分深深地影响了李斯特及以后的其他演奏大师兼作曲家。

在这种新情况下，节奏这个因素相形之下发展较小，基本上仍属于传统的八小节一段的形式。无论如何，既不满足这一形式，但又不想打破它，因此在这种情况下产生了需要一种根本上新的手段，这是典型的浪漫派的方式。这种新的手段有几个方面。早期继承正规的变奏方法，把原有的音型缩短或扩展，现在则更多地使用这种手法；由于民族独立运动的高涨而引起对其他民族的民间音乐产生兴趣，促进了使用不均衡的乐句长度、节奏、甚至小节长度以获得特殊效果；和产生一种使节奏模糊的倾向，甚至实际上把它取消，这一点在瓦格纳的晚期作品中特别明显。

同样，乐队编制基本保留了十八世纪时的比例，但是范围与规

模有了极大的扩展。更多地重视乐器的个性色彩是浪漫派的特点；这种细致地辨别乐器的个性是韦伯的特点，这一点被柏辽兹和马勒各具特色地继承和发展了。另一个特点是寻求音色上圆润和精致的混合，这一点在瓦格纳身上特别明显。乐队编制的扩大是由于两种倾向的结果；从正规的莫差特时代乐队的双木管、若干小号、圆号、鼓和一个规模较小的弦乐器组这样的编制，扩大到马勒、施特劳斯等人用一百二十个甚至更多的乐器，包括逐步增加的特殊乐器。有些是常规的乐器族系中已废弃不用的成员，如英国管和短笛；有些是个别地引入乐队使用的新创制乐器，如工业发展和机械实验时代的产物萨克斯管。所有乐器在性能上有重要的技术上的改进，既是为了适应这个时代的精湛演技的需要，反过来又刺激它进一步的发展。最值得注意的大概是钢琴的发展，从轻的、木质框架的、皮革包裹的弦槌改进到钢质弦板、交错张弦、毡包弦槌的乐器，以求在力度、音色浓度和音域上适应这个键盘乐器演奏大师伟大时代的需要。新的乐队，其编制扩大到任何室内乐队都无法比拟的程度，从而导致了指挥大师的出现。在歌剧中，从炫耀技巧转向表现情感，在演唱上需要不同的技术，这加速了阉人歌手的没落，导致了一个新的准则，即歌唱家完美地表达戏剧的能力要相当于他的音乐表现和声音技巧的能力，这虽然常常不易真正做到。例如代夫林特（W. S. Devrient），极有戏剧天赋，但他的声音技巧稍差，正是他的表演启发了当时年轻的瓦格纳走上了作曲家的道路。

是瓦格纳把浪漫派的绝大部分特点汇合在某一形式中；他主要的才能在于他有这样的能力，即在一个包含着许多不同倾向的潮流中重新建立起他自己的法则，这种法则不是回到古典派的实践上去，而是植根于浪漫派的成就上。和声范围的扩大，配器

色彩的丰富，“无终止旋律”的运用，使用动机的方法易于表现思想、形象并能够探测到感情和思想的深处，许多早期浪漫派出现的技术和思想方面的东西，现在为一致的，发展中的浪漫派世界观服务。在一个如此强有力的和有系统的艺术家之后，反对力量的出现是必然的。尽管有晚期浪漫派优秀作曲家的作品，特别是马勒那样的作曲家，在瓦格纳于 1883 年死后的二十年内浪漫派运动已明显地减弱，三十年内实际上已消耗掉了它的力量。

曹炳范译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

民 族 主 义

(Nationalism)

十九世纪下半叶开始在音乐创作中的一种运动，特征是强烈地强调音乐的民族因素及源泉。它基于这样的观念，即作曲家在他的作品中应有国家及民族性的表现，主要通过采用他本国的民间旋律及舞蹈节奏以及从他的国家的历史和生活中选取作为歌剧和交响乐的主题。因此，民族主义相对立于以前认为音乐的主要特点是它的普遍性与国际性，那些特点意味着大师们的作品没有分别地为任何听众所接受。

民族主义运动的拥护者为维护他们的主张，认为音乐在过去和将来都永远是民族的。他们指出巴赫、贝多芬、舒曼和瓦格纳是彻头彻尾德国的，斯卡拉蒂、罗西尼、威尔迪毫无疑问是意大利的，伯德或萨利文明白无误是英国的，这些主张无疑有某些真实性。虽然要指出哪些是德国的、意大利的或法国的音乐风格和表现的具体细节是困难的，或许是不可能的，也许可以指出某些一般性的特点如德国音乐“理想主义的”，意大利音乐“物质的”，法国音乐“生气勃勃的”。无论如何，这样的概括与此处民族主义的定义是毫无关系的。作曲家必定在继承某个民族语言的同时，继承这个民族的观念、观点和感情。以意大利的作曲家前辈为例“国际的”和“民族的”作曲家之间的区别在于某些人不得不讲意大利语而某些人有意识地去讲意大利语。后者就属于音乐中的民族

主义运动。

民族主义运动在开始时是作为一种对德国音乐至高无上地位的反动。它起源于一些有才能的音乐家们，他们发现不得不与贝多芬、瓦格纳、布拉姆斯这样的人比赛，在他们民族的旋律和舞蹈等艺术珍宝中发现有着潜在的有力武器。由于这个缘故在德国事实上不存在民族主义运动，在法国也几乎没有。德彪西以纯粹的音乐武器进入舞台，虽然它们非常“法国的”，但决不是由于受到民族意识的鼓动。在意大利没有强烈的民族主义运动被认为由于缺乏民歌传统。更为可信的原因是意大利跟德国、法国相似，有古老的音乐传统可以依赖，不需要求助于似乎是外在的民族主义运动。

民族主义主要为那些欧洲“边缘”地区的国家所采用，在大多数场合证明他们因此首先获得提高到占据音乐舞台中心地位的机会。民族主义第一次得到充分的表现是格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》(A Life for the Czar, 1836)，大约在1860年这一运动在波希米亚、挪威、俄罗斯得到新的推动力，即斯美塔那的《被出卖的新嫁娘》(The Bartered Bride, 1866)，格里格的《抒情曲》第一集(Lyric Pieces op. 12；即“民歌”Folk Song，“挪威旋律”Norwegian melody)，鲍罗廷的《伊戈尔王子》(Prince Igor, 1869—87)。在俄罗斯，一个被称为五人团(The Five)的强有力的民族主义运动堡垒对立于柴科夫斯基和鲁宾斯坦的国际主义倾向。特别是穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》是一个民族主义运动的里程碑。在波希米亚，斯美塔那的事业在某种程度上由德沃夏克所继续，而且亚纳切克更加全身心地投入(歌剧《她的养女》Her Foster-Daughter, 1894—1903)。十九世纪末这一运动发展到西班牙，在那里从西班牙舞蹈的节奏和旋律的巨大财富中得到充分

的营养。阿尔贝尼斯(Albéniz, 1860—1909)、格拉纳多斯(Granados, 1867—1916)、法利亚(De Falla, 1876—1946)是杰出代表。在芬兰，西贝柳斯(Sibelius, 1865—1957)起初是民族主义的热忱支持者，后来转向“纯”音乐，虽然仍然保留着许多芬兰的风格特征。在英国，民族主义的拥护者有埃尔加(Elgar, 1857—1934)、沃恩·威廉斯(Vaugham Williams, 1872—1958)，在匈牙利有巴托克(Bartók, 1881—1945)、科达伊(Kodály, 1882—1967)，在罗马尼亚有埃内斯库(Georges Enesco, 1881—1955)。拉丁美洲杰出的民族主义作曲家有巴西的维拉-洛博斯(Heitor Villa Lobos, 1887—1959)和墨西哥的查维斯(Carlos Chávez, 出生于1899年)。

在美国，民族主义运动开始于吉尔伯特(H•F•Gilbert, 1868 1928)，他的作品有大量源自黑人音乐的种族色彩(《黑人狂想曲》Negro Rhapsody, 1913)。康弗斯(Frederick Converse, 1871—1940)的灵感来自美国的自然景色(《加里福尼亚》California;《美国速写》American Sketches)。在后来的作曲家中杰出的民族主义拥护者有哈里斯(Roy Harris, 出生于1898年)和格什温(Gershwin, 1898—1937)。

大约在1930年，民族主义运动几乎在世界各地失去了它的影响，重心转回到超国家语汇，以至于民族主义被称为“没有才能者的最后幻觉”(卢里埃，《音乐季刊》xxⅦ, 241)。但无论如何，在它一个世纪的历程中，产生了一定数量无可争议地有艺术价值的作品。

曹炳范译自美国《哈佛音乐词典》

印 象 主 义

(Impressionism)

最初是与绘画有关的一个描绘性术语。评论家勒鲁瓦(Louis Leroy)1874年在巴黎看到莫奈的画《印象·日出》后在《喧哗》周刊(Le Charivari)上写了一篇嘲笑的文章，把莫奈和其它参加展出的画家称为“印象主义者”。莫奈与他的朋友们，包括德加，毕沙罗，西斯莱和雷诺阿，本来是用“艺术家——画家协会”(Société des Artistes Peintres)的名义举行画展的，但在1877年却决定采用“印象主义者”这一名称，这样做肯定是对加给他们的这一标签的挑战。

莫奈这幅作品(实际画于1872年)并不是第一幅体现1874—1886年在法国达到高峰的印象主义运动的基本要点的画作。斯托克斯(Andrian Stokes)在他的论莫奈的文章中令人难忘地给这些要点作过这样的解释：“早期印象主义绘画既朦胧又光辉……瞬息即逝的事物被赋与外形，与总是力求持久而不允许消逝的纪念碑式的或理想主义的艺术的目的形成对比。印象主义创造了一种独具匠心的新的自然主义。”这种“新的自然主义”要求技巧和被描绘物之间有一种特殊的关系，不要求照相般的精确，而要求光线和色彩达到避免鲜明轮廓的效果：一幅印象主义的绘画可以是表现性的，但首先并不是“唯实论的”。

在大力寻求各种艺术之间的一致性的世纪里，不难把标题音

乐中比较纤细者视为呈现出印象主义的特点，特别是象瓦格纳的《林间微语》一类的音乐，闪烁的弦乐声部写法似乎完全和绘画中的朦胧轮廓相仿。瓦格纳也确实被法国作家拉福格 Jule Laforgue)比作莫奈和毕沙罗，而在1882年，画家雷诺阿曾在威尼斯与瓦格纳讨论过“音乐的印象主义者”，心里想的可能是夏布里埃(Chabrier)为钢琴写的《如画的小曲》。因此这个名称之用于音乐是在德彪西出现之前，也是在通常与印象主义联系在一起的和声暧昧不明的技巧出现之前。

第一次将“印象主义者”之称用于一位天才画家时，是出于贬损，有案可查的第一次用于德彪西的音乐时也是如此。“春”，德彪西1887年第二次参加罗马大奖比赛的作品，被艺术院秘书描述为缺乏严密的结构，是作曲者“夸张音乐色彩感”的直接后果。该秘书表示希望德彪西要谨防那种朦朦胧胧的“印象主义”，那是艺术求真的最危险的敌人。但是到了1894年“印象主义”一称已不再是一个辱骂的字眼了，《弦乐四重奏》的印象主义在布鲁塞尔演出后还受到一位评论家的赞美。到1905年，这个词已与德彪西的音乐经常用在一起，德彪西本人在一封大约写于1906年二月的信里坚持认为音乐比绘画能更充分地将印象主义的理论付诸实施，因为音乐能流动地表现光线的变化，而绘画仅只能静止地表现，因而不太自然。莫奈要用许多块画布才能描绘出照在同一景色上的各种不同的光线效果，但是音乐却能创造出一个连续的统一体。然而这绝不是说德彪西喜欢被人称为印象主义者，他仅对在这方面以及其它方面进行分类。

最早最全面地尝试解释“印象主义”一词的是德国人（这也许并不使人感到意外）而且他们丝毫不以为这是一个专属于法国，或者甚至主要是法国的现象。R.哈曼(R.Hamann)所著《生活与

艺术中的印象主义》中连一个法国作曲家都没有提到，虽然作者在瓦格纳，李斯特，布鲁克纳，沃尔夫，雷格尔和里夏德·施特劳斯的和声进行中都找到印象主义的特点。然而在这些作曲家的风格里印象主义不过是个次要的因素，直到1920年库尔特(Ernst Kurth)才试图根据德彪西音乐的具体作法来讨论德彪西的印象主义：德彪西是二十世纪伟大的和声革新者之一，是一位没有放弃调性而开辟了调性写作的新前景的作曲家，而且也是一位——当然可以有不同的看法——彻头彻尾和始终如一的印象主义者，这些是和哈曼所说的那些德国大师们不同的。

虽然这个名称自从1920年来就经常被用于德彪西和其他作曲家，但它在音乐上的价值有时仍然有争议。有些人，例如勋伯格在他的讲座《十二音作曲法》里用到它时还是按原来那种贬损的意思，虽然也不把它当成"革命"的同义词。较晚近些雅罗辛斯基(stephan Jarocinski)争辩说，所谓的音乐与印象主义绘画之间的类似是建立在错误的前提之上的，不惜牺牲其真正的音乐属性而强调了它的外在特点。雅罗辛斯基提议使用"象征派"这个词，认为对德彪西说来可以较少引起误解，这样，他至少有一条腿站到了兰伯特(Constant Lambert)那边，兰伯特认为为什么德彪西就不该既和印象派画家又和象征派诗人有关联。然而帕尔默(Palmer)满足于将这个字眼作为对德彪西具有特别意义的名辞接受下来，同时又用这个字去谈论从肖邦到埃林顿(DuckEllington)在内的其它各种各样的十九与二十世纪音乐。

按照斯托克斯(Stokes)的说法，印象主义反对纪念碑式的庞大这一观念最适用于音乐，并适用于那些特定的作曲家——他们的风格朝着与瓦格纳式的浮夸相反的方向发展。因此，坚持使用计算精确的调式或半音特征使传统的调性进行轮廓模糊的和声技

巧也许同避免棱角生硬与突然、尖锐对比的印象主义绘画技巧相似。即使如此，德彪西本人最后还是觉得与马拉梅(Mallarmé)比莫奈更为接近，把德彪西（或其它任何作曲家）称为印象主义者时，我们是自己在制造一个朦胧的、暧昧的形象。

范颖伦译自《新格罗夫音乐与音乐家辞典》

表 现 主 义

(Expressionism)

表现主义只是在其作为一个描术性的术语应用于某种类型的绘画与文学并为人所熟知后，才应用到音乐上来的。它最早出现在1850年7月泰特的爱丁堡杂志上(Tait's Edinburgh magazine)，用以指"现代画家中的表现主义学派"。该术语就我们现在理解的意义而言，大概于1910年间第一次用来指德国的绘画。1910年至1912年期间，康定斯基 (Kandinsky)、马克 (Marc)、诺尔德 (Nolde) 及其他画家开拓了一种具有强烈情感的风格，色彩鲜明，形象夸张。一直到二十年代初期，这种手法始终居于显著的地位。威利特(Johm Willett)认为，法国画家埃尔韦 (Julien Augut Hervé)于1901—1908年间举行的称作"表现主义"(Expressionismes)的画展，导致了将该术语使用于其他画家的作品。这些画家中的康定斯基那时在巴黎举办了画展。可以肯定，该术语于1911年已流传于柏林。三年以后，出版了第一部对表现主义这一艺术现象进行评论性研究的著作，即费希特的《表现主义》(Paul Fechter《Der Expressionismus》)。

从那时起，尽管由于与许多其它"主义"的部分重合而使情况变得十分复杂，如著名的立体主义、未来主义等，表现主义这一术语却仍然被保留了下来，并由此证实了它的生命力。由于该术语的一般性质——不涉及那种不适合所有艺术形式的特殊技

术——它最终用于音乐正如在诗歌与戏剧上的应用一样是不可避免的。1910年秋，勋伯格从维也纳移居柏林，很快即与那里的表现主义画家相交甚密。他自己也有很长一段时间热衷于绘画。然而第一次将这一术语在公开发表的文章中应用于音乐的似乎是奥地利作曲家、评论家蒂森(Heinz Tiessen)。该文发表于1918年7月。勋伯格的论文《音乐中的表现主义运动》(Die Expressionistische Bewegung in Musik)使这一点变得十分清楚：表现主义这一提法在当时已被接受。舍林(Schering)指出，表现主义在音乐上的应用相对较晚，这一点反映了这一事实，即从事表现主义音乐的人在当时比从事其它表现主义艺术形式的人要少得多。

要确定音乐上的表现主义这一术语的精确含义与要确定它什么时候第一次被应用一样困难。康定斯基关于勋伯格的有名的评论并没有使用这一术语，然而该评论却仍然可以用来确立一个概念。1911年，康定斯基写道："拒绝采用惯用的美的形式导致人们把所有那些艺术家能借以表现自己的个性的手段都看作是神圣的。唯有维也纳作曲家勋伯格遵循着这一方向。"这一评论强调所有表现主义艺术在本质上的主观主义性质与这样一个论点，即因为首先追求尽可能强烈地、直接地表现自己，艺术家将不能依靠任何传统的、一般被接受了的形式。在康定斯基写出这一评论八年之后，舍林也强调指出新音乐的这种随意性及其与印象主义相比而言的相对抽象性。他引用了勋伯格的话，大意是："艺术家并不创造其他人认为是美的东西、而是他内心深处强烈的冲动迫使他不得不创造的东西。"他还认为，"印象主义作品，如里夏德·施特劳斯的《阿尔卑斯山交响曲》(Alpensinfonie)，都是或多或少地从对自然界的印象发展来的，而表现主义者却为音色自身的缘故尽可能地深入探索音色本身，根本不考虑它与任何外部事情的

关系。”

勋伯格自己本来是可能拒绝使用这一术语的，但他却明显地发现这一术语比那些更为清楚明确的术语，如“无调性”，较少引起异议。在写于 1932 年的关于《四首管弦乐歌曲》(Four Orchestral Songs, op.22, 1915) 的笔记中，他把表现主义的起因与 1908 年由于放弃调性而引起的音乐结构与逻辑上的问题联系了起来。近来，大多数讨论这一术语的作家都同意，勋伯格的无调性作品与前十二音技法作品(Pre-12—note)在其脱离早期曲式结构与和声手法及其在表现方面的极端集中性两方面，都可以被十分精确地称为表现主义的作品。

表现主义作为极富表现性的艺术作品的术语一经被确定下来，就会在其应用上不可避免地传播开来，而“表现主义的性质”也会在几乎所有时期的艺术作品中被发现。如此看来，无论是巴罗克时期、古典主义时期、浪漫主义时期还是大多数其它带有各种名称的时期，都没有什么差别。然而如果无调性被看作是表现主义音乐的基本成份的话，那么在 1908 年以前的作品中却几乎找不到这一特点，事实仍然是，表现主义这一术语本身是在只有当作品中的表现性成为最直接与最明显的特点、无调性手法作为该作品中的基本技术因素时才开始出现的。而在另一方面，正如整个十九世纪的音乐都越来越清楚地预见到表现主义的出现一样，韦伯恩，贝尔格及勋伯格本人的某些小型作品表明，并非所有无调性作品与非十二音技法作品在定义上都是表现主义的，至少就其情感内容方面而言是如此。尽管人们最初认为表现主义的出现具有革命的性质，表现主义在目前却最可能被看作是对晚期浪漫主义的美学思想及风格的强化而不是对它们的排斥。

“表现主义”这一术语在对其含义作不同解释的情况下被应用

于大多数艺术上。然而，索克尔(Walter Sokel)认为它与音乐有着特别的关系，他争辩说，艺术中所有现代主义的表现形式都只不过是运用了“音乐的原理”（在他看来，音乐是唯一不表现任何具体事物的艺术），而表现主义作为一种“已存在的或最早存在的现代主义形式”(Existential or Proto-Existential form of modernism)显然是这个“音乐化”运动(musicalization) 的明白无误的典范。因此，按照这个观点，“音乐的表现主义”是一个具有广泛共鸣的术语，随着时间的推移，人们可能会普遍认为，二十世纪是一个所有艺术在探索新的表现形式方面都追求音乐的地位(Condition)的世纪。

梁永生译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

真 实 主 义

（意 Verismo）

十九世纪晚期欧洲文学中以左拉为中心人物的自然主义运动（意大利语的译名）。在意大利国内的发展中，与左拉地位相当的是小说家韦尔加（Giovanni Verga），所著中篇小说《乡村骑士》（Cavalleria rusticana）是马斯卡尼（mascagni）的同名歌剧（1889）的蓝本。由于该剧的巨大成功，意大利国内外出现了一系列类似的真实主义独幕歌剧（国外的有马斯内的《纳瓦拉人》，1894），但其中能列为保留剧目的仅莱翁卡瓦洛（Leoncavallo）的《丑角》（Pagliacci，1891）一剧。这些作品追随自然主义总的倾向，人物来自社会下层，具有强烈的地方色彩，情节集中描写狂热甚至是残暴的猛烈冲突，特别是憎恨、肉欲、背信弃义、凶杀。“真实主义”一词有时用得比较广泛，包括同一时期的一些完全属于其他体裁的意大利歌剧，例如历史剧《安德列亚·谢尼埃》（Andrea Chénier，1896）、《托斯卡》（1900），《安德里亚纳·勒库弗勒》（Andriana Lecouvreur，1902），它们或者与地道的真实主义歌剧有某些共同特征，或者是出于一些真实主义歌剧作曲家的手笔。

吴佩华译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

未 来 主 义

(Futurism)

未来主义虽系诗人兼戏剧家马里内蒂(Marinetti，1876—1942)所创始(马里内蒂的第一篇宣言于1909年问世)，意大利的未来主义运动的最经得起时间考验的果实却结在视觉艺术中：博乔尼(Boccioni，1882—1916)、巴拉(Balla，1871—1958)、塞维里尼(1883—1966)等人在第一次世界大战爆发以前创作的绘画和雕塑都是国际水平的伟大作品，有力地反映马里内蒂的理想中受机器时代启发而产生的具有运动感的动体艺术。未来主义未能在音乐中产生比较重要的成果，部分原因是地理上的意外情况：意大利最激进的两大作曲家布索尼(Busoni)和卡塞拉(Casella)当时正侨居国外，对这一运动虽有兴趣，终究不能直接参加。甚至不太激进的音乐家如巴斯蒂阿内利(Bastianeli)和阿拉莱奥纳(Alaleona)都没有追随马里内蒂。又有普拉泰拉(Pratella，1880—1955)是唯一参加早期的这场运动受过正规训练的作曲家，他写了最早的三篇未来主义音乐宣言。

尽管《未来主义音乐宣言》措辞动听(其中有些是马里内蒂未经普拉泰拉同意加上的)，尽管《未来主义音乐的技术宣言》和《方正的解体》的技术设想大胆而颇象布索尼，但是普拉泰拉作为未来派作曲家的成就不大，他的天赋基本上属于抒情、保守一类，

1914年他逐渐退出未来主义运动也完全是意料中的事。L.鲁索洛(Luigi Russolo,1885—1947)进行的试验比他重要得多。L.鲁索洛是一个虽有才能、但不大有名的未来主义画家，受过一点起码的音乐教育；1913年，他突然改变方向，此后十九年专心创造一种新的艺术，不用音符而用与日常生活经验有联系、但又不是单纯模仿的噪音。他在《噪音的艺术》(1913)宣言中阐述了自己的一些想法，三年后在一本同名论著中发展了这些想法。同时，在皮亚蒂(Ugo Piati,1888—1953)的帮助下，他制造了一些笨重的机器，叫作“噪音发生器”(intonarumori)，将理论付诸实践。这些机器的成败如何，很难断言，因已毁于第二次世界大战；虽有一张唱片传世，但录制方法原始，难见真貌；当时人的叙述又矛盾重重。虽然如此，“噪音发生器”的一系列操作表演——始于1913—14年，在米兰震动极大，发展到1929年巴黎介绍L.鲁索洛的最精巧的发明“噪音风琴”(rumorarmonio)——不愧为未来主义音乐故事中最有趣的一章，是明确地预示具体音乐和电子音乐的先兆。

同时，有几个年轻的作曲家加入这一运动，虽然那时，到了1920年,未来主义的创造力已不如当初来势凶猛。卡萨沃拉(Franco Casavola, 1891—1955)和菲奥尔达(Nuccio Fiorda, 1897—1975)将“噪音风琴”与传统乐器结合使用进行创作；L.鲁索洛之兄A.鲁索洛(Antonio Russolo, 1877—1942)也这样做，后者的两部质朴可亲的作品《众赞歌》和《小夜曲》(1921年前后,显然是将原来只用传统乐器的乐曲改编而成)是仅有的两首灌成唱片的用机器演奏的音乐。又一个新人米克斯(Mix, 1900—1927)不幸未待一展身手便已夭折。其他的作曲家不久便放弃未来主义而转回比较正统的观念：卡萨沃拉显然毁掉了自己写下的全部未来主义

音乐作品，其中包括几部芭蕾舞剧。不过，许多年后，已从事电影音乐成名的多产作曲家菲奥尔达（自相矛盾地）出于对未来主义的怀念而写了两部作品：三个独唱与乐队的《未来主义诗歌组曲》(1948,1973年出版）和歌剧《囚犯与爱情》（六十年代中根据马里内蒂的词而作，1973年出版，未曾上演）。

顾连理译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

现　实　主　义

(俄 PЕализм)

文学和艺术中的现实主义是以某种文学艺术形式所特有的手段，真实、客观地反映现实的创作方法。在艺术的历史发展过程中，现实主义创作方法经历了启蒙现实主义、批判现实主义、社会主义现实主义等具体形态。这些具体形态既有前后继承关系，又各具特征。

马列主义艺术理论关于现实主义有两种基本看法。其中的一种观点认为：现实主义代表人类艺术文化向前发展的根本趋向；在此过程中，揭示出艺术实际上是现实在精神世界上的反映这一本质。对生活的深入程度，对生活的重要方面与特点（首先是对社会现实）的艺术认识程度，决定着某一艺术现象的现实主义深度。现实主义在各个历史时期都具有新的风貌，有时仅仅表现为一种不甚明确的倾向，有时则形成决定该时代艺术文化的完整方法。

对现实主义持另一种观点的代表人物由于把它看成艺术观在历史及类型方面的一个具体形态，所以便将现实主义的历史局限在一定的历史年代的范围之内。据此，或把现实主义溯源到文艺复兴时期，或溯源到十八世纪。这种观点认为十九世纪的批判现实主义最充分地表现了现实主义的特征，而二十世纪的社会主义现实主义则是现实主义的新高峰。根据这一观点，典型地概括素

材的方法被认为是现实主义的本质特征。关于典型化，恩格斯在分析现实主义的小说时归结为"典型环境中的典型性格"(《马克思、恩格斯全集》第二版 37 卷35页)。这就是说，现实主义是通过与社会关系不可分割地统一在一起的个性来反映现实的。对现实主义概念的这一解释主要是从文学史材料中提炼出来的；而前面所谈到的另一种解释则主要是根据造型艺术的材料概括出来的。

不管持哪种观点，有一点却是肯定无疑的：现实主义艺术具有多种多样的处理与概括现实的方法，具有多种多样的风格与形式。

现实主义反映现实的方式与手段，在艺术的不同形式与种类中是不同的。深入到生活现象的实质之中，这是现实主义的各种创作方法的共同特征，而这种深入，在叙事小说与抒情诗歌中，在历史场面的描写与风景的描写中，在故事影片与动画片中，在交响乐曲与通俗歌曲中，是以不同的方式来体现的。以"生活本身的样式"来描写生活(某些苏联美学家认为这样的描写是现实主义的特征)，在现实主义艺术中的确相当普遍，有时占着优势，但它并不是现实主义创作方法的必然特征。在没有歌词与直观动作的音乐中，这样的描写是根本不可能的。艺术形象的可信程度，只有当这个形象真实地反映现实的本质方面时才有意义，而为了揭示现实的深远内涵的某些方面，常常需要对"生活本身的样式"进行极大程度的夸张与强调，甚至夸大到离奇怪诞的程度。多种多样的虚实相间的手法和形象早已成为揭示生活真实的准确而富有表现力的手段。

艺术的真实性包含两个不可分割的方面：对生活本质特征的客观反映及美学评价的真实——亦即与该艺术形式的社会美学标准相符。只有当以上两个方面达到有机的统一，如同在伦勃朗的

肖像画和穆索尔斯基的歌剧所体现的那样，现实主义艺术才可能达到艺术和谐的高峰。现实主义艺术家不仅应该通过自己的作品表明自己是生活编年史的编纂者，而且还应表现出自己对生活的“富有诗意的公正裁判”（恩格斯语，见《马克思、恩格斯全集》第二版，26卷，67页），或如车尔尼雪夫斯基所说，对生活“作出自己的判决”。现实主义与浪漫主义的关系问题是学术界激烈争论的问题。现实主义艺术标准问题与上述争论有密切关系。在不否认艺术中存在另具特点的浪漫主义的方法和条件下，应当强调指出，浪漫主义精神并不是与现实主义相矛盾的，它往往是现实主义不可缺少的特征。在社会主义现实主义艺术中，这一点尤为明显。

在保持现实主义的普遍的基本准则的同时，现实主义表现在各种艺术形式中的具体形态是不同的。在现代美学中有一种观点，认为现实主义仅为造型艺术所特有，而以抒发感情为主的艺术——其中包括音乐——则被一些理论工作者排除于现实主义之外。对这一观点表达得最极端的是A.И.布洛夫的著作《艺术的美学实质》（莫斯科，1956年版）。Д.С.李哈乔夫的态度比较谨慎。他在《新俄国文学的道路》一文中写道：“现实主义是文学（主要是散文）及造型艺术的风格，音乐中表现得不那么明显，芭蕾舞则根本与之不相适应，至于在建筑艺术中更是不可能有现实主义”（见В.Д.李哈乔夫、Д.С.李哈乔夫著《古俄罗斯的艺术遗产》一书，74页，列宁格勒，1971年版）。根据这一见解，按艺术与现实的关系分类时，音乐虽被摆在中间地位，但还是明显地暴露出某些学者在解释现实主义时的文艺中派倾向。这种倾向已受到马列主义艺术学家日益有力的抵制。苏联及国外的大多数马克思主义理论工作者把现实主义看成所有的艺术形式所共有的美学标准。

现实主义表现在音乐中的特点首先与音乐中激情因素起主导

作用有关。现实在音乐中的反映不象在造型艺术中那样直接。音乐与其说是表现事物与事件本身，还不如说是表现它在艺术家情绪上的反响。但决不应由此得出下面的结论：音乐的内容纯属主观性质的，与现实无关。关于音乐客观地反映周围世界的各个方面的广泛的可能性，A.H.谢洛夫就已指出过。他称音乐为“特种诗歌语言”。他说：“音乐是心灵的直接语言，它无需借助理性概念。人的心灵在奋激环境中由于受到在他本身的小天地里，亦即在他的‘自我’中所经历的一切，受到自然界及外界所发生的一切的作用而引起不同程度的激荡。心境能被世上任何事物所左右：当代的事件、历史事实、一篇小说、一幅画、一处风景等。因此，只要音乐还依旧是内心情绪的反映，那么音乐语言的真实范围就和其他艺术一样广阔无垠。”(《谢洛夫选集》第二卷《关于音乐的书信》121页，莫斯科 1957 年版)谢洛夫这段论述中最重要的一点是承认了音乐和其他艺术的平等地位。音乐与其他艺术的区别并非本质的，而仅仅在于具体表现现实生活内容的方法。谢洛夫正确地指出：在音乐中不仅可以找到内心活动的内部过程，而且可以发现不受人的意识支配的客观现实的诸多现象。

Б.В.阿萨菲耶夫所建立的关于音调（интонация）的理论对唯物主义音乐美学的基本问题的研究作出了重大贡献。这一理论帮助我们理解音乐反映现实的一整套具体程序。按照阿萨菲耶夫的理论，音调是音乐中被赋予意义的最基本的单位，它可以与歌词及语言的自然腔调相融合而成为“节奏音调”。还存在另一种音调，阿萨菲耶夫称之为“可塑型与可动型音调”。音调还不是音乐，正象口头叙述不是文学作品一样，音调仅仅是音乐的素材。阿萨菲耶夫提出了“时代音调词汇”的概念，即指历史形成的深入于社会意识中的各种音调总合。作曲家依靠生活中存在的活生生的音

调，便有可能以大家都能接受的形式体现自己丰富的艺术构思。

音调概念对于解决音乐中的现实主义问题具有重要意义。但另一方面，任意扩大这一概念也是错误的。在音乐理论文献中常见的"音调现实主义"，其定义是建立在混淆不同概念的基础上的。一定类型的音调仅仅是使现实主义内容具体化的手段，这一内容是通过作品的形象系统和美学观念揭示出来的。

音乐中现实主义的表现方法之一是"通过体裁来概括"，亦即利用在生活中存在的体裁(各种舞蹈、歌曲、进行曲)建立具体的生活联想。

尽管现实主义艺术的形式及表现手段多种多样，却不能认为现实主义是一种允许任意处理现实和解释现实的方法。修正主义美学家(P·迦罗第、Э·菲席尔)试图建立"无边际的现实主义"理论，其目的就是要抹杀现实主义与没落的资产阶级艺术之间的根本区别。在当代，艺术创作范围内的意识形态斗争，表现为现实主义与颓废派现代主义之间的抗争，表现为现实主义与"群众艺术"之间的抗争。所谓"群众艺术"的内容纯粹是资产阶级的，但为了通俗易懂，在表现形式方面模仿现实主义。

当代现实主义与过去的现实主义一样，并不总是以"化学纯"химицески的形式出现。现实主义是在与阻碍和限制它作为一种完整的方法而发展的倾向的不断斗争中成长起来的。如活生生的现实在一些哥特式艺术作品中是和宗教唯灵论及神秘主义交织在一起的，而且远非总是能够把现实主义因素和与之截然相反的美学原则机械地分割开来。艺术作品中时常有现实主义和与之不相干的倾向(如M.A.伏鲁贝尔、A.H.斯克里亚宾、A.A.勃洛克等人的作品中的象征主义倾向)并存的情况。在一些艺术家的创作中，这些不同的倾向是在不可分割的统一中并存着的。在另一些

情况下，在对现实的主观认识与艺术家社会美学标准之间可能发生矛盾。这种情况对于当代的资本主义国家的进步艺术家来说是常见的。

对现实的真实的揭示，常常会导致现实主义对社会空想和政治上的保守主义的胜利。对于这一点，恩格斯以巴尔扎克为例(见《马克思、恩格斯全集》第二版37卷37页，俄文版)，列宁以托尔斯泰为例(见《列夫·托尔斯泰——俄国革命的一面镜子》，《列宁全集》第五版，17卷206—213页，莫斯科1961年版)都曾明确指出过。一个艺术家可能创作出比他的充满复杂矛盾的社会政治及哲学观点更为深刻、更为真实的作品。但是不能由此得出结论：艺术创作不取决于作者的世界观。在大多数情况下，现实主义是与进步的社会运动联系在一起的，又是作为进步的社会观点的艺术的表现而出现的。现实主义在表现社会思想方面具有公开的倾向性，这一倾向性在十九世纪批判现实主义的最优秀的作品中明显可见，社会主义现实主义的特点——要求艺术家必须具有始终不渝的党性，就更能说明这一问题。

由于现实主义涉及人民生活及重大社会问题的范围极广，因此它在最大程度上具有人民性。

现实主义表现的内容及其形式在它的历史发展过程中不断变化。文艺复兴时期的艺术多反映当时特有的关于社会和谐的乌托邦理想；而十九世纪批判现实主义小说在客观地揭示资产阶级社会生活的实质的同时，还为在艺术中反映无法调和的社会矛盾和人的性格复杂辩证关系树立了无与伦比的典范。这就是说，现实主义艺术研究的任务并不在于机械地将它与某种抽象的“反现实主义”区分开来，而在于揭示出现实主义的内涵，其中，在认识现实方面的成就和由历史所形成的局限性是紧密地联系在一起

的。

如前所述，根据马列主义艺术理论中的一种观点，现实主义作为一种艺术流派，于十八世纪启蒙运动时代形成，于十九、二十世纪得到高度发展。但是，现实主义的某些非常重要的特征，亦为更早的历史时期的艺术所具有。一些研究工作者认为现实主义产生于文艺复兴时期或十七世纪，他们所指的作家和剧作家首先是塞万提斯和莎士比亚。与之相提并论的还有蒙泰韦尔迪。伟大的音乐家、剧作家蒙泰韦尔迪远在十七世纪四十年代便深刻地展现了人物性格，通过富有表现力的语言音调创造了坚毅的悲剧人物形象。十八世纪前叶出现了伟大人物巴赫，他在音乐中以极其丰富的表现力揭开了人的内心感情世界，但在当时，现实主义还没有成为一种建立在自觉的美学纲领上的流派。在十八世纪，沿着启蒙主义思想的轨道，建立了现实主义理论，其基本原理在文学、戏剧、造型艺术、音乐等广阔的范围内得到了具体的体现。在卢梭、狄德罗和格雷特里的论著中，音乐被认为是音调艺术。这一观点后来被车尔尼雪夫斯基等理论家进一步发挥。与启蒙时期的"市民戏剧"及道德剧相提并论的有法国的喜歌剧(以菲利多尔、蒙西尼和格雷特里等人为代表)，还有意大利的一部分喜歌剧(以皮钦尼、帕伊谢洛、奇马罗萨等人为代表)。就现实主义及民主倾向来说，与之相接近的还有德国和奥地利的歌唱剧(以希勒、乌穆劳伍夫和迪特斯多夫为代表)及俄罗斯的喜歌剧(以帕什凯维奇为代表)。这些体裁的许多作品具有社会批判主义的因素，尽管表现得还不够连贯。作品的主人公是那些头上没有光轮的普通的中间阶层人士，甚至是深受不自由地位之苦的农民男女。对这些人物进行刻划时，运用民歌或市民音乐的音调及风格。启蒙现实主义常常接近感伤主义和古典主义。代表世界音乐艺术发展

的最高峰之一的维也纳古典乐派作曲家(以海顿、莫差特、贝多芬为代表)的创作中亦可见强烈的现实主义光辉。维也纳古典艺术大师的力量在于塑造了符合崇高的人道主义理想的具有代表性的形象。

现实主义不是固步自封、一成不变的体系，它在历史发展过程中，在吸收各流派的成就的基础上，不断更新，不断改变自己的风貌。如在十九世纪及二十世纪之交出现的浪漫主义在许多方面丰富了现实主义。尽管浪漫主义美学具有空想的一面，追求神秘、离奇、不可知的事物，但是浪漫主义艺术家的创作还是包含着新的、进步的因素，这些因素在现实主义艺术中又得到了进一步发展。浪漫主义艺术家深刻地刻划了人物的内心世界，探索了表述细腻感情的细微差别、表达尖锐、紧张的内心冲突的方法。他们开始从事各个历史时期的各个国家、各个民族的生活的研究，从而找到了艺术地认识世界的新源泉。他们在民间流传的歌曲、故事、传说中寻找理解人民心灵的钥匙。

对于在浪漫主义艺术中占据首要地位的音乐来说，浪漫主义的意义尤为重要。浪漫主义在音乐中比在文学、绘画中更长久地保持了自己的阵地。如果说 1796 年至 1830 年是文学中的浪漫主义的黄金时代，那么音乐中的浪漫主义则到十九世纪二十年代才成熟起来(韦伯、舒伯特、柏辽兹的早期作品)，到三十至四十年代又达到了全盛时期(肖邦、舒曼、贝里尼)。到了十九世纪下半叶，浪漫主义继续发展(瓦格纳和李斯特的作品)。但是，十九世纪所有杰出作曲家作品中的浪漫主义因素都是和现实主义因素交织在一起的。在威尔迪的歌剧作品所表现的两种倾向的交织中，现实主义倾向明显地占上风。捷克民族乐派的创始人斯美塔那和德沃夏克的歌剧创作中浪漫主义和现实主义的融合也很明显。就

在比捷的《卡门》这一现实主义歌剧艺术的代表作中，也可以感觉到某种浪漫主义情调。

批判现实主义代表十九世纪中期艺术发展的主线。音乐的特点本身决定了它不可能象其他艺术形式那样公开和直接地表达批判性的评论。在无歌词或无标题的音乐作品中，对现实的批判态度只能通过各种感情的一定音调来间接表达。如柴科夫斯基音乐中的斗争激情以及通过音乐所反映的悲剧性冲突的气势和尖锐性，是作曲家不愿接受当时存在的生活方式的表现，尽管柴科夫斯基并不能清楚地理解该时代的社会矛盾。柴科夫斯基创作的中心问题是个人与周围环境的关系问题。

在俄罗斯和在西方，现实主义这个术语产生于十九世纪五十至六十年代。在俄罗斯文学中，现实主义一词和自然主义学派作家的创作是连结在一起的。自然主义学派认为描写生活的真实最为重要，它通过描写社会底层的生活和风俗习惯揭露社会罪恶和不平。而在音乐方面，观点接近于自然主义学派创作原则的B.B.斯塔索夫广泛地使用现实主义这一术语。斯塔索夫推崇达尔戈梅斯基为音乐现实主义的奠基人，称赞他深刻地洞察“俄国的日常生活和不加粉饰的真实状况”(《斯塔索夫音乐论文集》第三版，莫斯科，1977年，155页)。斯塔索夫认为穆索尔斯基创作中也有同样的特点，他指出：“穆索尔斯基有些方面比自己的先辈走得要远。这是指在描写俄罗斯人民的各种典型、个性和生活场面等方面。俄国普通百姓的典型形象对于穆索尔斯基来说是最感亲切与最为珍贵的，他极真实、极自然、不加任何渲染地刻划人民形象。”(同上，181至182页)穆索尔斯基描写人民生活的作品中的声乐场面被斯塔索夫称为音乐中“生活现实主义”的典范。但是斯塔索夫错误地认为俄罗斯音乐中只有达尔戈梅斯基和穆索尔斯基

的创作属于现实主义。事实上，俄国现实主义乐派的创始人是格林卡。他与普希金是同时代的人，在对生活的认识广度和多面性方面与普希金很相近。格林卡现实主义乐派的传统在鲍罗廷、里姆斯基—科萨科夫以及在十九世纪与二十世纪之交登上音乐舞台的他们的追随者的创作中得到了发展。这些俄罗斯作曲家在音乐中塑造了一系列新的形象，这些形象与人民的日常生活，与群众的重大历史运动紧密相连。作曲家们以前所未有的强大艺术力量揭示出人物在与阻碍其自由发展和自我肯定的社会条件的冲突中的内心矛盾。对于以前的艺术所未曾涉及到的生活面的揭示，是伴随着对于新的表现手法的探求以及音乐语言的丰富而来的。俄国作曲家在现实主义音调的表现力方面所取得的成就，在对民歌进行艺术加工及和声、乐队风格方面所取得的成就，对二十世纪音乐艺术的发展产生了重大影响，成为许多民族的音乐的共同财富。

十九世纪末产生了真实主义流派，这一流派的代表人物具有进步的民主倾向，但同时又在某种程度上使作品的主题范围变得狭小，他们拒绝揭示有重大社会意义的主题。真实主义对歌剧的影响更大。在真实主义歌剧最优秀的典范作品中（如普契尼的歌剧中），普通人的形象被美化，被赋予强烈的抒情色彩和情感的真实性。亚纳切克是对于真实主义传统做出应有的贡献后而升华到真正的现实主义的高度的。

二十世纪的现实主义是在同极度地强调主观作用和标新立异的现代主义各种流派与倾向进行斗争中发展起来的。但不应把这一斗争看得简单化，不应把现代艺术的所有代表人物简单地划入两个固定不变的阵营。二十世纪的艺术家中，远远不是所有的人在尖锐复杂的思想领域斗争中始终坚持某一固定立场。在国外的

现代艺术中，有许多在思想及美学方面自相矛盾的中间现象。对这些现象用“或者是现实主义，或者是反现实主义”这一简单化的公式对待是极其错误的。为了弄清一个艺术家创作中起主导作用的倾向，必须对他们的各个方面做周密的、客观的分析。

二十世纪的现实主义在保持自己的基本特征的同时，开始有了更加复杂的新形式。要想通过艺术形象体现人类在现代所经历的具有世界历史意义的巨大变革和进步，用过去继承下来的传统表达方式便显得不够用了。而对这样的使命，艺术家只得采取更加有力的表达手段。在二十世纪现实主义艺术中，广泛采用象征性的描写方法，运用极度的夸张和怪诞的想象的情况也颇为常见。

二十世纪的作曲家正是借助于怪诞的想象，借助于生硬的自动节奏，或通过使常规的方式方法变得棱角鲜明，故意使声响变得嘈杂、刺耳等方法，得以在音乐中有力地体现破坏力很大的无情的自发势力以及残酷与暴力的可怕现象。另一方面，如果没有真正扎根于活生生的现实之中的正面理想，现实主义是不可能存在下去的。二十世纪的一些卓越的作曲家在民间创作中寻求正面因素，他们了解民间音乐的深度是其前驱所未曾达到的(如匈牙利的巴托克和科达伊，波兰的席曼诺夫斯基和罗马尼亚的埃内斯库)。这种理想的存在(尽管在社会范围内这种理想还不够明确)便是当代现实主义与二十世纪现代主义各流派的区别所在。

社会主义现实主义是艺术地认识世界的新阶段。它体现于随着二十世纪无产阶级革命运动的进展和社会主义思想的广泛传播而产生与发展起来的艺术之中。社会主义现实主义这一概念最初出现于三十年代初的苏联报刊上(见1932年5月29日《文学报》刊载的《行动起来》一文)。1934年第一次全苏作家代表大会

上，对这一概念进行了全面探讨并使之明确起来。苏联作家协会章程规定，社会主义现实主义是苏联文学的基本创作方法，它要求艺术家“真实地、历史地、具体地再现革命发展中的现实”。同时，艺术地描写现实的真实性和历史的具体性，必须与“以社会主义精神从思想上改造和教育劳动者的任务”结合起来。

社会主义现实主义这一创作方法是苏联文学艺术已有创作经验的概括。它的形成起始于十九世纪、二十世纪之交，是与献身工人阶级革命运动的艺术家的创作分不开的。在俄国文学方面，社会主义现实主义的创始人是高尔基。在国际上引起广泛反响的1917年伟大十月社会主义革命使得许多外国作家也重新考虑自己的思想立场，走上了社会主义艺术创作道路。艾斯勒便认为自己是这场革命的学生。他这样写道:“我们大家，包括民主阵营的社会主义国家的作曲家在内。都是十月革命的学生，是赢得了伟大历史性胜利的俄国工人阶级的学生。”(《接班人》，1957年第11期，第26页)

在苏联1941—1945年伟大卫国战争取得胜利后，出现了世界社会主义体系，社会主义艺术的国际作用从而更为加强了。社会主义现实主义成了促进世界艺术发展的最重要的因素。社会主义现实主义理论建立在马列主义的唯物主义哲学和社会学说的基础之上。社会主义现实主义的许多原理是马克思、恩格斯、列宁有关艺术的见解与论断的发展。恩格斯曾强调指出再现运动中的生活、再现对立因素斗争中的生活的重要性。他对未来的艺术寄予深切的期望，认为它应该是“较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性的完全的融合”。(《马克思恩格斯全集》，第二版，29卷，492页)卢纳察尔斯基指出，这样的理想只有在未来才能达到，这里所指的便是社会主义

社会的艺术。高尔基发展了这一见解，他着重地强调了社会主义艺术家作为为实现崇高的人道主义理想而斗争的战士所应采取的积极立场。在第一次全苏作家代表大会上的报告中，高尔基讲到："社会主义现实主义的存在是一种行动，一种创造，它的目的是为了征服自然力量，为了人类的健康和长寿，为了人类的最大幸福而不断地发展人类最有价值的个人才能。"(第一次全苏作家代表大会上所做报告，速记稿，第17页)

党性和艺术家捍卫社会主义观念的自觉性是社会主义现实主义不可缺少的特点。1905年列宁在《党的组织和党的文学》一文中写道："……社会主义无产阶级应当提出**党的文学**的原则，发展这个原则，并且尽可能以完备和完整的形式实现这个原则。"(《列宁全集》，第五版，12卷，100页)这里清楚地说明了作为"无产阶级总的事业的一部分"的、为科学社会主义原则的胜利与实现而积极斗争的社会主义现实主义文学的基本特征。列宁指出了党性原则和人民性质原则的紧密联系。党的文学是表达劳动人民社会主义先锋队的，同时它也应当面向最广大的读者。"这将是自由的文学，因为把一批又一批新生力量吸引到文学队伍中来的，不是私利贪欲，也不是名誉地位，而是社会主义思想和对劳动人民的同情。这将是自由的文学，因为它不是为饱食终日的贵妇人服务，不是为百无聊赖、胖得发愁的'几万上等人'服务，而是为千千万万劳动人民，为这些国家的精华、国家的力量、国家的未来服务。"(同上，104页)

社会主义现实主义艺术就其实质来说是国际主义的。但同时它容许保留多种多样的民族形式。每个国家、每个民族的社会主义艺术都由该民族自身的历史发展、文化传统、风俗习惯、生活条件所决定，按各自特有的道路发展。

社会主义现实主义作为一种艺术创作方法，其根本原则的统一，与艺术家表现手法的丰富多彩以及个人特点的充分发挥并不矛盾。文艺理论界曾有人试图将社会主义现实主义艺术局限在某些特定的历史条件下形成的艺术表现手法的范围之内，这是十分错误的。其根源是对社会主义现实主义的实质缺乏了解。社会主义现实主义艺术和社会主义现实本身一样，处于运动和发展之中，在不断地更新，在不断地扩大所反映的范围。社会主义现实主义艺术不是同周围世界隔离开来的，而是与当代各种文艺流派有着密切关联的。

社会主义现实主义继承了过去的现实主义的传统。社会主义现实主义不同于现实主义其他发展阶段的新的特点是：它不仅能够通过艺术形象真实地再现现实生活的本质方面，而且能够展示现实生活的发展方向，预示未来发展的前景。卢纳察尔斯基在谈到社会主义现实主义对艺术家的要求时写道："不了解发展过程的人永远看不到真实，因为真实不象它的本色，它不是停在原地不动的，真实在飞跃，真实就是发展，真实就是冲突，真实就是斗争，真实就是明天，我们正是要这样看真实。"(《卢纳察尔斯基全集》第8卷，497页)

对未来的展望、对发展前景的预见、对实现共产主义理想的想象是社会主义现实主义中浪漫主义因素的源泉。在十九世纪末和二十世纪初，社会主义理想在音乐中是通过无产阶级革命歌曲表现出来的。《国际歌》便是各国劳动人民的革命赞歌。列宁曾经提出"以工人歌曲宣传社会主义"。歌曲成了工人群众反对资本主义剥削斗争中的宣传者和动员者。1917年十月革命后，歌曲同样保留了自己的战斗动员作用。国家生活的重大事件在苏联歌曲中都有反映。歌曲体现出捍卫革命果实的全民斗争的英雄气概，体

现出社会主义劳动的高涨热情，歌曲反映了生活方式根本变革后人们生活及相互关系中出现的新事物。苏维埃音乐的新的音调体系首先在歌曲中开始成熟起来。优秀的作曲家亚历山大罗夫、杜那耶夫斯基、查哈罗夫、诺维柯夫、索洛维约夫-谢多依、纳赫穆托娃等创作的苏联歌曲已成为全体人民的宝贵财富。

在二十年代，苏联音乐界出现了一种从哲学角度理解发生的具有世界历史意义的变革、反映1917年十月革命的重大事件、表现在广阔范围内建立新生活的强烈愿望的趋势。因此，作曲家纷纷追求起大型交响曲形式。表现重大主题和丰富情感的“贝多芬式”交响曲的传统，二十世纪初在西方已渐渐消失，而在苏联音乐界却在新的思想基础上复兴起来。宏伟的革命的进展与震荡反映在交响曲体裁的作品之中。这一阶段的一些作品带上了某种主观色彩（如 Н. Я. 米亚斯科夫斯基的第六交响曲），也有一些作品象招贴画一样采用了简单概括的公式（如肖斯塔科维奇的第二交响曲《献给十月》和第三交响曲《五一》）。但是，苏联早期交响曲中的优秀作品不仅包含着具有新的内容的形象，而且表现了作曲家对现实的新的革命的认识。因此，应当把这些优秀作品的出现看作在音乐中运用社会主义现实主义创作方法的新阶段。根据这一观点，以十月革命及1918年至1920年国内战争为主题的早期苏联歌剧也无疑具有巨大意义，尽管其中一些作品的形象存在公式化倾向，音乐语言存在折衷主义痕迹。

三十年代是苏联作曲家趋向成熟的时期，他们更加清楚地意识到自己肩负的任务。社会主义现实主义问题成为创作与理论研究中最重要的问题。1933年肖斯塔科维奇发表文章专门谈论对此问题进行深入的理论探讨的必要性。（见《苏联的音乐批评》一文，载于《接班人》1933 年第 3 期）围绕社会主义现实主义展开的大辩

论使大家更认清了苏联音乐应走的道路。但是苏联音乐大发展的根本源泉是现实本身，是社会主义建设所取得的重大成就以及马列主义理论在意识形态各个领域所取得的胜利。有充分根据把三十年代看作苏联音乐经典作品诞生的时期。肖斯塔科维奇的第五交响曲、普罗科菲耶夫的芭蕾舞剧音乐《罗密欧与朱丽叶》便属于这种作品，它们充满生气勃勃的社会主义人道主义精神，具有强大的艺术感染力。在这一时期的歌剧中（如普罗科菲耶夫的歌剧《谢明·柯特科》、里亚多申斯基的歌剧《邵尔斯》、И.И.捷尔任斯基的歌剧《静静的顿河》以及赫连尼科夫的歌剧《冲向暴风雨》等），创造出反映苏联人民内战年代英勇斗争的真实面貌的现实主义形象。在选用苏联和其他国家的历史题材时，作曲家努力使之接近当代现实，从历史中寻求当代人感兴趣的问题的答案（如肖斯塔科维奇的歌剧《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》，卡巴列夫斯基的《科拉·勃留欧恩》）。格鲁吉亚、亚美尼亚及阿塞拜疆等苏联加盟共和国的作曲家在歌剧及交响曲创作中塑造的英雄史诗般的形象具有同样意义。民族特色与国际主义精神的辩证统一在哈恰图良（亚美尼亚作曲家、苏联多民族音乐最卓越的代表人物之一）的创作中得到最完美的体现。普罗科菲耶夫在纪念十月革命二十周年时创作的康塔塔采用马克思、恩格斯、列宁的语录为歌词，塑造了颇具感染力的现实主义音乐形象。这一部康塔塔颇有新意。三十年代后期，战争威胁日益明显，此时爱国主义、英雄主义主题开始具有特殊意义，不仅有大量歌曲表现这一主题，而且出现了一批反映爱国主义、英雄主义主题的叙事体大合唱曲，如普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫斯基》，沙波林的《在库利克夫田野上》。

在此后国家发展的几个历史阶段里，苏维埃音乐不断以新的

主题丰富自己，音乐和社会主义现实的联系日益加强。1941年至1945年伟大卫国战争的重大事件在音乐中得到全面的反映。肖斯塔科维奇第七、第八交响曲便是社会主义艺术家强有力地反映进步、人道与无理性的毁灭和暴力之间的空前尖锐与残酷的殊死决战的楷模。这样的交响曲，还有战时的苏联群众歌曲，都在反法西斯的斗争中起到了战斗动员作用，它们也以极大的说服力影响到世界上许多其他国家。

战后，争取和平和各民族间的友谊成了最迫切的主题之一，战前苏联音乐艺术经常表现的主题，如劳动、社会主义生活等，重新占据重要地位。社会主义现实主义艺术也不回避人类各个历史时期都存在的"永恒"主题，如爱情、生与死等，但这些主题从社会主义意识形态、道德观念的角度得到了新的解释。一切能使当代先进分子——共产主义建设者感兴趣并在他们的生活中占有位置的事物都在社会主义艺术家的视野之内。社会主义现实主义方法不排斥感情的抒发，不排斥深入的心理分析和深刻的理性思考。

六十年代和七十年代，苏联音乐界对哲学、美学领域问题的兴趣日益增长。老、中、青各代的作曲家、个人风格各异的作曲家都努力表现哲学、美学领域的主题。

当前阶段苏联音乐的丰富多彩表现为流派繁多，具有个人特点的表达手法多种多样。社会主义现实主义不是一个不能发展、不能革新的"封闭式"的孤立体系，它永远处于运动之中，为了体现在生活中产生并逐渐成熟起来的新事物，它不断掌握新题材，创造新的富有表现力的表达形式和手法。社会主义现实主义的创作方法在其自身的发展过程中，与当代其他各种艺术流派发生接触，从其他流派中借鉴一切对完成真实地反映现实的任务有益的

东西，同时社会主义现实主义方法对西方资产阶级许多艺术家以及第三世界国家的艺术家的创作产生着巨大影响。社会主义艺术日益巩固自己的阵地，并逐步成为当代世界艺术发展过程中的主导力量。

姜励群译自苏联《音乐百科全书》

新古典主义

(Neo-classical)

用以描述某些二十世纪作曲家的作品风格的术语，主要指两次世界大战之间的一个时期。这些作曲家重新使用均衡的形式和清晰可辨的主题进行这种早期风格，以此代替晚期浪漫主义中他们认为日趋夸张的姿态和松散形式。由于新古典主义者比较倾向于采用扩张的调性、中古调式甚或无调性之类的技法，而不是重新恢复真正(维也纳的)古典主义的按功能进行组织的调性系统，因而前缀词“新”(Neo-)常常带有模拟或歪曲真正的古典主义特点的意味。

在建筑、绘画和雕塑中，最广义的“新古典主义”运动发生在十八世纪末和十九世纪初，与音乐中的维也纳古典主义时期部分地重叠，但是这个术语也用于本世纪二十年代诸如马蒂斯和毕加索等画家的作品。在二十年代的德国，“neue Sachlichkeit”(“新即物主义”)一称是指那些反对前不久益发严重的表现主义倾向、并利用战后对手法简练、表现犀利的需要以获求积极效果的各种类型的艺术家的作品。

作为某些具体风格原则的通称，“新古典主义”一词显然是不精确的，它从来没有被单纯理解为海顿、莫差特和贝多芬的技巧和形式的复兴。就其口号而言，它是“回到巴赫”的运动，但是，

它的重要性更多在于对最近走向极端的放纵无节的风格十分有力地反击，而不在于对传统程式的复兴。它是反浪漫主义和反表现主义的结果，然而它的目的并不是消除一切表现力，而是提炼和控制表现力；正如凯勒（Keller）谈到斯特拉文斯基的《诗篇交响曲》(1930）时所说，它正是"充分压制了表现主义而又富有表现力。"这种克制难免给一部新古典主义作品带来一定程度的收敛性，而该作品如果把表现力这一本质的东西冲淡，而不就势加以提炼，其结果很可能是不成功的：例如，欣德米特的许多晚期作品和他的Kammermusik(室内乐)系列作品(完成于1927年）形成的对照。

通常认为，新古典主义这个术语与斯特拉文斯基由《普尔钦奈拉》(Puluinella, 1919—20)至《浪子的历程》(The Rake's Progress, 1948—51）这一时期的音乐有特殊的关系，虽然有些作品,象普罗科菲耶夫的第一"古典"交响曲(1911—17)和萨蒂的《官僚小奏鸣曲》(Sonatine bureaucratique, 1917)——其中运用了克莱门蒂的一首小品,已经显现出风趣、简炼的特点,并影射或引用浪漫派之前的作曲家的音乐，而这些全都是公认的新古典主义的印记。萨尔兹曼(Salzman）认为，对斯特拉文斯基这种音乐的"更合乎逻辑、更全面的名称也许应该是'新调性音乐'（neotonal)"。但是，埃文斯(Evans）和其他一些人则看到了斯特拉文斯基独创性的实质，在于他们所谓的"总的历史意识"(general historical awareness)——它的范围超出了传统上被标为古典主义的作曲家，进而包括了柴科夫斯基和韦伯恩,因此超越了调性本身。当在同一部作品内建立起截然相反的两个蓝本之间的联系时——比如在《俄狄浦斯王》(1926—7)中的亨德尔和威尔迪，这种历史意识尤为明显。

在新近的著述家们看来，1918—1945年间新古典主义所有重要的创作成就的特性其实是一致的（也许瓦莱斯除外）；他们认为，在1945年之前，在由表现主义时期意义深远的创新中汲取教益方面是一场失败（甚至晚期的韦伯恩也难以完全例外）。在斯特拉文斯基和克拉夫特的谈话中，将新古典主义比作经过一段探索时期（它在1912年到达顶峰）之后的"成形时期"，并且分立了三个新古典主义的"流派"，即斯特拉文斯基自己，欣德米特和勋伯格；勋伯格的那些十二音作品即使被算作无调性作品，在织体和形式轮廓上仍同巴罗克和古典主义时期有关：例如作品25《钢琴组曲》（1921—3）中的舞曲乐章以及作品26《木管五重奏》（1924）中的奏鸣曲式第一乐章。布莱兹力称："斯特拉文斯基和勋伯格在新古典主义道路上的基本不同仅仅在于一个用自然音而另一个用半音……，两位作曲家都沿用了死的形式，而且如此着迷，竟听任这些形式改造自己的乐思，直到最后连这些乐思也变成了死的。"

勋伯格的十二音作品也许大量运用了"死的"形式和织体，但是它们也出色地综合并继承了他最有代表性的表现主义作品——《五首管弦乐小品》(op.16,1909)和《月光下的彼埃罗》(1912)——中那种强有力的表现和复杂的动机统一性。尤其在二十年代，勋伯格把自己看作斯特拉文斯基的直接对立面。在1925年的小康塔塔《新古典主义》(Der New Klassizismuo op.28 No.3)中他刻薄地表现了自己的反感态度。这篇猛烈的攻讦是针对"所有那些想走中间道路以寻求个人得救的人——伪调性论者——那些假装要试图'走回头路'的人。"勋伯格显然觉得自己能够区分他所认为的"der Kleine Modernsky"(小现代派斯基)之类对传统的歪曲仿制和他自己对传统的有机继承：前者仅仅是拙劣的模仿，而后者是积极的改造。但是，把两者都视为新古典主义，并且提出"调性

新古典主义"和"无调性新古典主义"这样的区分类则有一种危险，就是把凡从某个特定角度看更关心如何继承再生的传统，而不是根本革新的所有作曲家都包括进去。如此包罗万象的一个定义解解许多问题，例如确定普罗科菲耶夫的"古典"交响曲是新古典主义的，而他的第五和第六交响曲不是新古典主义的，有什么意义、是否必要。但是，对于许多作曲家的音乐，从贝尔格和巴托克到卢托斯拉夫斯基(Latoslawski)和卡特 (Elliolt Carler)，企图区别什么是创新(以及表现主义的继续)和什么是更明显的传统，则肯定是无益的。而且总有这样的可能，今天似乎是激进表现主义者的作曲家明天会显得象个新古典主义者。

下定义的种种困难也反映在新古典主义的音乐给分析家带来的问题上。人们做了一些尝试，运用各种各样的前景——后景技术去区分直接属于历史蓝本的因素和现代的改造成分，奥斯汀(Austin)为普罗科菲耶夫的"古典"交响曲的加沃特舞曲乐章提出了一个假设的古典主义原型；科恩(Cone)将斯特拉文斯基的《C调交响曲》(1938—40)的第一乐章和几种古典的蓝本作了对比。但是，毫无作用的简单化的危险性也许比其他任何风格或时期都要大。迄今为止最有价值的方法是由萨尔策(Salzar)这样的分析家作出的。他对申克尔原则的常常是有重大意义的修改至少能够指明在何种程度上某些作品可以恰当地解释为"有调性的"。"新古典主义"这个术语未必会变成一个对分析有用的概念，但无疑会作为一个有伸缩性的使用方便的文字公式存在下去。

杨燕迪译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

序 列 主 义

(Serialism)

序列主义是一种作曲的方法，将音乐要素作用固定排列，谓之序列，并以之为参照而进行作曲（换言之，乐曲要素的处理，在某种程度和形式上，受支配于这一序列）。最常用来排成序列的音乐要素是十二平均律音阶的十二个音。这便是在勋伯格在二十世纪二十年代初创始并在以后的大部分作品中采用的技术，很快便被勋伯格的学生（包括韦伯恩和贝尔格），随后又为他们的学生所采用的技术；但是，圈外人采用者起先并不多，只有达拉皮科拉（Dallapiccola）和克热内克（Krenek）二人为重要的例外。第二次世界大战后的十年中，这种方法较为广泛而迅速地流传，巴比特、布莱兹、诺诺和施托克豪森写出了他们的第一批为世人所公认的作品。他们和其他一些作曲家有时将序列主义不仅用于音高，还扩展到其他音乐要素、特别是时值、力度和音色。同时，序列技巧也开始被已有声望的名作曲家采用，斯特拉文斯基是其中突出的一例。上面提到的作曲家来自各个不同的方面，足以说明序列主义不足以自成一种作曲体系，更不足以自成一种风格。序列主义也不是与调性水火不容的，如贝尔格和斯特拉文斯基的作品所示，虽然它通常被用作无调性音乐建立音高结构的手段。

1. 十二音序列；2. 十二音序列主义；3. 采用其他音高类集合体的序列主义；4. 节奏序列主义；5. "总体序列主义"；6. 几点考虑。

1. 十二音序列

十二音序列主义(有时被称作十二音音乐〔dodecaphony〕，但此词不够明确，因为非序列主义的无调性音乐也用此称)中，序列是十二平均律半音音阶的十二个音(即音高类①)的先后排列，其中每音只出现一次。这样的序列可以在十二个移位平面上存在，勋伯格一概认为是同一序列的不同形式。他还把每个移位平面上的倒影、逆行、逆行倒影加在一起，成为复合体；一个序列可有四十八种形式。这样，恒定参照对象是一个包含十一个音程类的序列，在十二个移位平面中的任一平面上，以四种形式——原型、逆行、倒影、逆行倒影——中的任一形式出现。后来的作曲家接受的序列多半属于这样一层意义。

序列形式无定称。本文用P表示原型，I表示倒影；右下角的数字表示第一音的音高类编号，即开始的音高类比C高出多少个半音(例如"10"表示序列从B♭开始)；R表示前面用过的序列的逆行式。

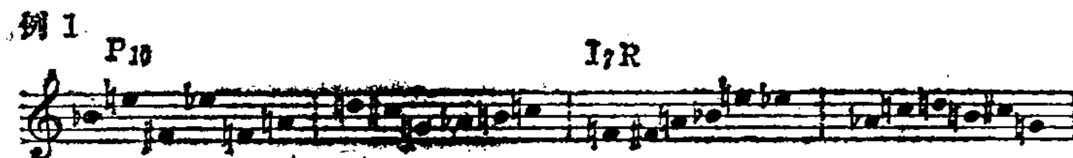
2. 十二音序列主义

序列主义作曲法的基本规矩是：乐曲中任何部分的音高连续必须是序列的一个或数个陈述（statement）的部分或全部。音高类初次呈示在哪一音区(以及各次陈述之间的音区转换问题)，哪一段序列横向、哪一段纵向展示，有多少陈述，同时进行各复调声部呈示其序列陈述时相互模进的范围，总共用了几个不同的序列(不止一个序列时，彼此间有无关系、有何关系)，同时或连续出现的序列陈述如何连结(性质上：如通过让I_6接在P_0后面，以及

作曲技法上：如通过共同音)，这些问题都没有具体规定。下面试举例说明不同作曲家在这些方面创用的一些做法。有一点十分重要，必须指出：这些写作法并非只限于本文各例中举到的几位作曲家，而这几位作曲家也并非只限于这里介绍的几种写作法。

(1)勋伯格《乐队变奏曲》op.31(1928)提供了勋伯格早期序列技巧的全貌。主题的主声部(Hauptstimme)(第34—57小节)呈示了序列的四种横向陈述R_{10}—I_7R—$P_{10}R$—I_7；这种方法把一个或一个以上的序列陈述式用作旋律性主题。在勋伯格的其他许多序列主义音乐作品中都可以见到。例1介绍它的前二种陈述式：

例1



二式的六音音列内容相同，因此，I_7的第一个六音音列和P_{10}的第一个六音音列显然没有共同的音高类；换一种方式说，这两个六音音列合起来成为一个十二音集束(又称“半音总和”〔chromatic total〕)，也就是说，这两个六音音列是互补的。出现这一情况时，我们说这一序列呈现出可组合性，这里是指倒影位置六音音列组合性。勋伯格的序列中有许多属于这一(特定)类型，利用这一特性联合各序列式。因此，主题的主声部的四种形式的选择和排列考虑到互补的六音音列必须相互邻接(只有一个例外)。按次序，假设x与y代表P_{10}的两个六音音列的内容，那么这一线条便是x—y—x—y—x—y—y—x—y—x。

可组合性也制约了op.31的主题中同时出现的序列式的联合方式，P_{10}伴以I_7，I_7R伴以$P_{10}R$，$P_{10}R$伴以I_7R，I_7伴以P_{10}；也即各序列式伴以其倒影六音音列的组合对象。如勋伯格的创作中所常见，

这些关系在一定程度上是隐而不宣的。只有在$P_{10}R$陈述伴以I_7R时，六音音列的划分才明显：$P_{10}R$的两个六音音列作为短句分别呈示，I_7R的六音音列作为三音和弦呈示——在第一个六音音列中先后呈示，第二个六音音列中重叠呈示——这样，y(线)伴以x(和弦)，然后x(线)伴以y(和弦)，也就是说，互补的六音音列前后排成一线。在主声部的其余三次序列陈述中，短句不是六音音列，伴随和弦也不是六音音列性质（短句中的音高数和和弦中的音高数几乎相等，虽不绝对一样）。

关于这二十四小节，最后还有一点必须提出。在二十四小节的最后六小节中有一个次声部(Nebenstimme)② 陈述P_1。比照例1，可以看出这一序列包含两个属于三全音类的音程(在P_{10}中为B♭—E和C♯—G)，构成这两个音程的四个音高类合在一起，即成减七和弦。由于减七和弦将八度等分成一个个小三度音程，任何两个相距一个或一个以上小三度音程类的序列式(其中或有一个是P或I，或者二者都是)必然包含构成三全音音程类的那四个音高类(即在第1、2、8、9的位置上，或逆行式中第4、5、11、12的位子上的音高类)，虽然，它们的次序必然是重新排列过的。换言之，在上述情况下，这些位子上的音高类虽无固定次序，却总是这几个音高类不变。现在回头看主题结束处的具体情况，P_1因这层不变关系而同主声部中宣示的四种序列式有关。将P_1和同时出现的主声部，即I_7，联系起来的，另有一层特殊关系：这一对声部保持我们正在讨论的两个位子(至多两个，这里是8和9)上的音高次序不变。

通过一个相距三全音音程的无固定次序、但内容不变的音列而发生联系的情况，在乐曲的其他处也出现——例如在第一段变奏的开始(第58—62小节)，P_{10}的陈述伴以P_1、P_{10}、I_1和I_{10}，而且

伴奏中的这四式按主调音乐结成两对呈示：P_1/P_{10}和I_1/I_{10}，造成纵向小三度类(小三度和小十度)或大六度类(小三度的八度转位)的音程的优势，吸引人们注意这一音程类，它不仅支配刚才提到的不变关系，还支配组合关系(呈组合关系的序列式，如P_{10}和I_7，相隔小三度音程类)。

上述各例中，每一"声部"(或线条型，或和弦型)都分派到一至数个完整的序列式。但是在勋伯格的创作中未必尽然。例如op. 31的第三段变奏开始时，主声部是得自例2所示序列的六个音的三整音音型的固定反复：序列中其余的音高类由其他乐器分头补



入。不仅如此，用以产生这些三全音音程的序列式相互间也呈三全音关系：I_7—P_1—I_1—P_7(第106—109小节)和$P_{10}R$—$I_{10}R$—P_4R—I_4R(第111—114小节)。这几小节中，两支圆号一直在呈示旋律、即主题(节奏略起变化)，使P_{10}与第一组、I_7R与第二组发生联系。各组(每组有五式)内部与相互之间呈对称、不变、组合等关系，一目了然。

勋伯格在op. 31一曲中联系各序列式的手法，不胜枚举，在整个创作中。更无从列述。但是，万变不离组合性和不变性这两个原则。在晚期作品，如小提琴协奏曲op. 36、第四弦乐四重奏op. 37和钢琴协奏曲op. 42中，勋伯格还参照调性音乐的长篇写作技巧，深入挖掘各序列陈述式及其相互联系之间的关系，以求得大型曲式的粘合贯连。在曲式(特别是奏鸣曲和变奏曲)和织体(主题与伴奏)问题上，他几乎永远立足于以调性音乐为蓝本，虽然他写

的是序列主义音乐，虽然在前人创作中很难找到像他那样丰富的复调性的先例（除了他自己的有调性作品以外）可是，他的弦乐三重奏op.45和幻想曲op.47的曲式很难说参照了什么传统模式。

勋伯格在晚期作品中放松了序列作曲法，不仅回过头来用有调性写作法创作整首乐曲，甚至在非调性乐曲中也承认了以前他力求避免的调性特点，出现纵向八度、甚至自然音体系的三和弦，如《拿破仑颂》op.41，结束在E♭上。这是一个比较极端的例子，既然在六音音列内部允许调动音高类的次序，就不能完全算作严格的序列主义作品。换言之，它的基本音列不是一个序列，不过呈六音音列状而已。这样的次序调动也出现在《弦乐三重奏》中，不过程度稍逊而已。

（2）贝尔格　如果说勋伯格的序列写作法在某些方面日益“松绑”，贝尔格则一贯是自由的。他从来没有一部作品、甚至没有一个乐章恪守一个序列行事的。例如，他为弦乐四重奏写的《抒情组曲》（1926）的第一乐章所依据的不是序列而是从F音上开始的一连串五度音程（例3）

例3

最初作为三个四音音列呈示（第一小节），但是，和勋伯格一样，更重要的是六音音列的划分。六音音列内部的次序调动产生例4的序列，呈示在第2—4小节的主声部中。这是一个“包罗各

例4

种音程的序列”，也即以任何形式出现时都包含各类音程各一个

（同度除外）。审视这一序列，可看到它还有倒影六音音列组合性，虽然这一点在这部作品或贝尔格的全部创作中未加利用。将例4作循环移置，便可得一新序列（例5，其中前四个音高类即例4的

例5

后四个音高类），在第7—9小节的主声部中听到。又一个序列（首次呈示于第33小节中）是通过重新排列例3的两个六音音列从缩小音程类到最低限度而产生的（例6）：

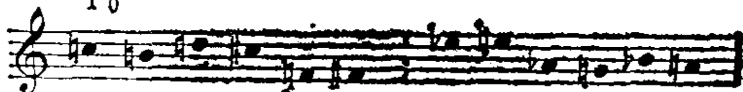
例6

显然，贝尔格自由运用勋伯格的方法，在同一乐章内可得完全不同类型的序列；重新排列的方法在大型作品、特别是歌剧《璐璐》中广泛使用。此外，贝尔格还常用与音列无关的音高材料，经常求助于有调性写作（在《小提琴协奏曲》中最为显著），还截取序列陈述的片断加以独立运用。但是，他采用非标准化的序列变形手法（循环移置等）固然比勋伯格自由，他的选择却局限于四十八种传统形式。逆行式在他的音乐中特别少见，除非是整个段落逆行（如在《葡萄酒》中）。而且他强调序列的主题性，是通过限制一个序列陈述到另一个序列陈述时的八度变位（如例6的序列陈述时，音程永远是紧贴相邻的）；不同类型的序列展现时，其他方面保持恒定不变（如例4、例5初次出现时，都用第一小提琴演奏，节奏十分近似）。

（3）韦伯恩与勋伯格和贝尔格相反，韦伯恩永远在一部作品中（op.17和18分别作为两部而论）只用一个序列；只用四十八种

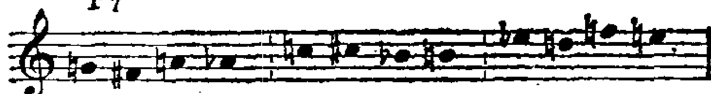
标准式；自op.17—20起，很少重复序列陈述式内部的个别或成组的音；几乎从不用恒定不变的音色来呈示作为旋律型主题的序列。韦伯恩的序列主义的另一个与众不同之处为序列十分对称。《弦乐四重奏》op.28(1938)的序列是很典型的：

例 7 P_0

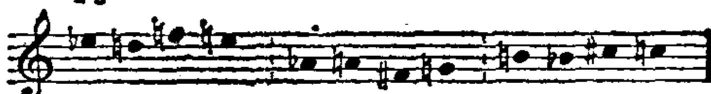


第二个六音音列是第一个六音音列作大六度音程类移位后的逆行倒转，$P_n = I_n + {}_9R$；因此，这一序列只有二十四个不同形式。而且，这一序列的三个四音音列呈P_0—p_4r—p_8的关系(也即第二个四音音列是第一个四音音列作大三度音程类移位后的逆行式，第三个四音音列是第一个四音音列的小六度音程类移位)。这样，一个序列式作一个或一个以上的大三度音程类的移位后产生的序列式，仍包含同样三个四音音列，不过位子不同，而且三个中有两个是逆行式。

例 8 P_7



P_3



P_{11}

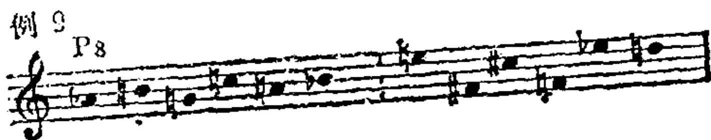


不同序列形式包含相同的四音音列这一特性被用在第一乐章的开端，其中前三个序列陈述式为P_7、P_3、P_{11}(如果具有上述对称性，这里的P都可以换成IR)。相邻两式因终端四音音列保持相同

而连结起来，见例8。利用共同终端来连结序列式是韦伯恩从op.21开始常用的手法，但二式的共同音通常只有一、二个。这一技巧当然可能限制了用以继续前一形式的序列陈述式的选择范围。最后还须指出一点，例8所示三个序列式相互间呈原位四音音列组合关系，也即，十二音的总体是第一、二、三三个四音音列加在一起而成的。但是，韦伯恩在一般情况下并不公然利用组合关系，虽然组合性在他的对称序列中十分丰富。op.28第一乐章（第16小节起由二重卡农组成）中序列式的纵向结合属于Pn与Pn＋3的类型，如果有对称关系，便可写作InR与Pn。这一乐章的连续结合是终端不变性所造成，Pn后接Pn＋3时有四个音相同，后接$Pn+_{10}R$时有二音相同。

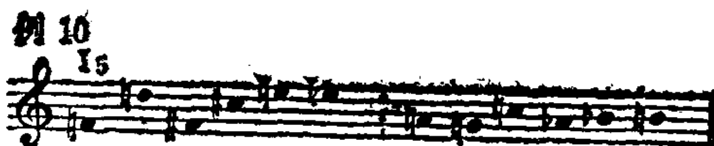
第二乐章开始处的四重卡农（第1—18小节）中，四音音列的不变性渗透力极强——这一段只用六个序列式P_0、P_4、P_8和它们的逆行式，因此，实际上只用了三个内容不同的四音音列。由此可见，威伯恩的序列主义受制约于对称和巧合到了何等地步。

（4）巴比特　最坚定不渝地将第一代序列主义作曲家的工作从理论上加以总结并据以进行作曲实践的人是巴比特。巴比特的序列主义的中心思想有二——次音列和派生音列，分别得自勋伯格和韦伯恩的作曲实践。他重用并大用特用组合性。这些特点在《第二弦乐四重奏》（1954）的一段小小经过句（第266—275小节）中可略见一二。这一句以四个乐器一起演奏主要序列的P_8陈述式（例9）开始，接下去，第一小提琴和中提琴呈示I_5（例10）。



二式呈转位六音音列组合关系。有了这一特性，才有可能从不同

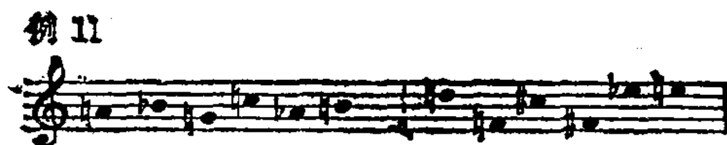
例 10



序列式中取互补六音音列而构成新的十二音序列。

这样的序列，巴比特称之为“次音列”(例 1 勋伯格的作品中，P_{10}的第二个六音音列后接I_7R的第一个六音音列，便构成次音列。）I_6的陈述尚在进行时，第二小提琴和大提琴呈示次音列(例11)。细视之下，可以看出例11是由$I_{11}R$的第二个六音音列后接P_2的第一个六音音列而成的。

例 11



$I_{11}R$和P_2二式的六音音列内容虽然是一样的，并且都可以和P_8作六音音列组合。凡是P式中有I、IR和P作为其组合对象时，象这里一样（任何序列式当然都可以同它自己的逆行式作六音音列组合），我们便说这一序列是“全能组合型”。这段音乐开始处用六音音列组合性来支配序列式的连接和重叠，见例12，其中(a)表示

例 12

P_8(a)	P_8(b)	I_5(b)	I_6(a)	P_8(b)	I_5R(a)
		$I_{11}R$(a)	P_2(b)	P_2R(z)	P_2R(b)

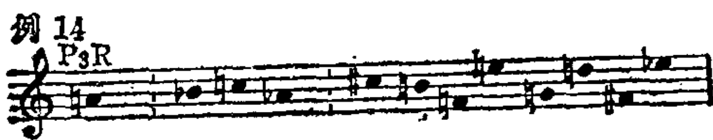
内容与P_8的第一个六音音列相同的六音音列，(b)表示内容属互补性质的六音音列。此例中显然有次音列呈现。

例12中有一点未曾提及：在第271—272小节中，大提琴呈示的十二音序列(例13)

例 13



既不是主序列的一种形式，也不是次要音列。组成它的几个三音音列呈P_{10}—igr—i_3—P_4r的关系(这些名称同讨论韦伯恩 的op.28的序列的对称结构时相仿)。第一个三音音列出现在主序列的一个形式P_3R中的第 2 至第 4 号位子上(例14)。取一序列式的一个要



素(二个、三个、四个或六个音高类)并以序列变形方式生化而成的序列，也即一个新的十二音连续，叫作“派生音列”。例13，就它与主序列的关系而言，便是“派生音列”。注意它含有(a)(b)的六音音列。

派生音列和组合性在紧接例12这段音乐后的段落中可以找到进一步的例证(见例15)。第一小提琴呈示的序列是建立在主序列的I_3式第10—12号位的三音音列上的派生音列；

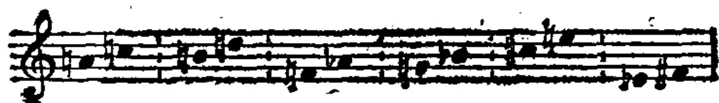
例15

vn1	F♯	A♭	A	G	F	E	B♭	B	C♯	E♭	D	C
vn2	E♭	C	C♯	D	F	E	B♭	B	A♭	G	F♯	A
va	F	E	D	F♯	C♯	E♭	A	B♭	G	C	A♭	B
vc	B♭	G	B	A	C	A♭	D	F♯	E♭	F	C♯	E

第二小提琴呈示的是建立在主序列的P_{11}式第 4 — 6 号位的三音音列上的派生音列；大提琴呈示的则是建立在主序列的I_{10}式第 1 — 3 号位的三音音列上的派生音列。中提琴呈示的是主序列式$I_{11}R$。圈以方框表示在此生效的某些组合关系(有三音音列的、也有六音音列的)；虚线框表示两部小提琴之间保持不变的中心四音音列。注意这四个序列中，每一个序列正中的音程类都是三全音。

巴比特利用序列的性能来展开大型曲式的方式，这里只能略提一二。仍以《第二弦乐四重奏》为例，主序列（例9、10、14都是它的陈述式）是“包罗各种音程”的，按半音类排列为3—8—5—9—1—6—2—7—4—10—11。开始时，呈示一个建立在第一音程类、即小三度上的派生音列（例16）：

例16



接下去是一个建立在第二音程类、即小六度上的派生音列，继之又是一派生音列，建立在这两个音程类构成的三音音列上（例17），是用来建造第7—18小节的音列。

例17



然后出现第三个音程类，又是出现在一个派生音列中；然后又是一个建立在第二与第三个音程类构成的三音音列上的派生音列。乐曲依此方式进行，直至前六个音程类逐一出现；这时，主序列的第一个六音音列由第二小提琴独奏以ff呈示（第114小节）。在后半首四重奏中，主序列的第二个六音音列如法泡制。整个主序列要到第266—268小节才首次出现（即在上述经过句的开始）。当然，这不过是简单地概述一下这部作品中的音高关系。

（5）布莱兹　布莱兹的作品很少让人看出序列前前后后如何起参照作用。他还创造了一些新的程序，如“多重和弦”，增加了分析的困难。《第三钢琴奏鸣曲》（1957）“定型”《特罗普》③中“有词段”的序列写作法相对说来还是比较直截了当的，同时又让人

窥见其自由之一斑。“有词段”建立在一个“定旋律”上，定旋律则由序列的四个陈述式交叠而成（例18），与韦伯恩op.28中的陈述式连结法显然相似。这一系列陈述转回到开始的四音音列：循环结构的思想对“特罗普”(其中各段可以循环移置)及其各个部分都至关重要。例18中的虚线将每一个序列陈述式分成四种类型的音

例 18

P_4

a b c d

P_{10}

a b c d

I_0R

d c b a

I_6R

d c b a

列，其中三个的相互关系在于：a的内容等于b+d，将任何已知序列陈述式作小三度音程类的移位。因此，“定旋律”包含十三个这样的亚序列式音列，各自成为“有词段”前后界限的基础。

装饰每一段中的“定旋律”音列时，选用序列的其他陈述式，使每一段用一个序列陈述式的音高类构成，往往还有重复音。取自“有词段”开始的例19中，出现“定旋律”的前二音列（加圆圈的音）以及它们与之结合的序列式。这些形式不以排列次序、而是通过在布局上突出其组成音列(a、b、c与d类)来说明的。这些“上层建筑”序列式中的自由选择与次序同“定旋律”中的严格次序相结合，是布列兹的典型手法。

例 19

Presgue Lent (♩=50)

3.采用其他音高类集合的序列主义

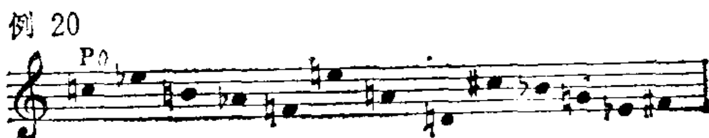
勋伯格在《钢琴曲五首》op.23的有些乐章和《小夜曲》op.24（二曲均成于1920—23年）中采用的序列多于或少于十二个音高类，虽然这两部作品也包含一些最早的十二音序列作曲的范例。op.23No 2采用一个只有九个音高类的序列，虽然也出现一些与它无关的音高素材。op.24No 3根据一个十四个音的序列，其中有三个音高类是重复的。前一例中有序列移位，但I和IR式只出现在最后六小节中，而R式根本没有出现。op.24No 3利用了P、R

I和IR式，但只在一个移位平面上。

斯特拉文斯基自从写作《康塔塔》(1951—2)起，以及在其后的几部作品中，采用不到十二个音高类的序列，后来才完全转入十二音序列主义，作《悲歌集》(1957—58)。其中序列用法最为严谨的是《悼念迪伦·托马斯④》(1954)，这部作品的序列包含五个不同的音高类。勋伯格以后采用不止十二个音高类的序列的作品有贝里奥的《无》(nones，1954)，建立在一个十三音的序列上，这一序列包含两个交叠的七音音列，后一个七音音列是前一个七音音列的逆行式(例20)

很少有作曲家试图将序列主义推广到十二平均律半音体系以外的音高体系中去。贝里奥曾经介绍过一种从半音序列中获取四分音序列的方法，他的《结婚时的容貌》(he visage nuptial，1946，1950—51修订)有些段落在一定程度上采用了四分音序列主义。

例 20



4.节奏序列主义

将不同时值排成模式，出现在贝尔格(《抒情组曲》第三乐章)和韦伯恩(特别在为乐队写的《变奏曲》op.30)的创作中。贝尔格的节奏序列由十二种时值组成，每一时值包含一个、二个、至三个单位。韦伯恩采用两个四单元序列(例21)。二人都用序列的精确逆行式、用休止嵌入时值以求得变化、并用同一整数乘所有的时值加以“移位”。

例 21



以前当然也有人这样做过，但是，只有贝尔格的这一例，由于篇幅大，使用时与音高连续无关，才足以代表一种企图：在节奏领域中寻求类似音高类的序列主义。

布莱兹在四十年代后期的好几部作品中向着时值的序列主义努力，在两架钢琴的《结构集Ia》Structures,1952）中有了系统的方法。他的"半音"时值序列的设想——一个序列包含十二种时值，每一时值为一组一至十二个不等的三十二分音符——得自梅西昂的钢琴曲《时值与强度的调式》(1949)。梅西昂运用的时值列（及其他方面的排列）不是序列主义的，但是，布莱兹在这一例子中将它用作序列。P3序列式中音高类的次序数（即按它们在那一序列式中出现的次序而标上的0—11的号数），在其他四十七种序列式中保持不变。这样便得0—11这些数字的四十八种排列，用以产生包含一到十二个三十二分音符的整数时值的四十八种排列，只要给每个次序数加上一个三十二分音符，并用三十二分音符来表示所得的结果。时值序列式便是脱离有关的音高类序列式而独立运用的（否则，一个音高类将永远和一种时值联系在一起）。

这样理解节奏序列主义，颇成问题。由于没有相当于音高类的节奏类别（上例所用时值是绝对值，但也有作曲家建议将凡呈1∶2比例关系的时值视作同一类时值——参照频率而作出的一种似乎不太精确的提法），没有相应的倒影和移位（有人认为十六分音符/附点四分音符与八分音符/附点八分音符两对的"时值距"相同，此说暧昧不明）。更何况，十一个和十二个三十二分音符之间的差别，听起来太容易被忽略了。

巴比特曾用过形式与音高类的序列主义相类似的节奏排列。《钢琴曲三首》(1947)中的第一首采用一个四要素时值序列：5—

1—4—2。可将时值补足到6造成“倒影”(音高类数字补足至12即相当于音高类序列主义的倒影)，从而得1—5—2—4；R和IR的产生是直截了当的。在巴比特后期的作品中，节奏序列主义更加难以捉摸。比作音高的已不是时值而是时点(time point)，时点的定义为起音与小节开始之间的间隙时值。例如，可以将音高类的数目理解作时点数目而写一个类似例9的序列(例22)。这样一来，时值相当于音程(并和布莱兹和贝尔格的作品那样，可填以休止)，但小节必须为十二单位的整数倍数，才能始终如此。时点序列可以将时点数补足至12而造成倒影；可以在每个时点数上加一恆值而造成“移位”；可以逆行；可以通过“组合”而发生关系；可以生化次要音列和派生音列。但必须始终保持时点序列主义清晰可感，特别是因为它可依赖的是节拍，而节拍在几种序列式(如例22)同时呈现时，很容易混淆：

例22



5. 总体序列主义

如果说节奏序列主义有不易感知(和不易演奏)的困难，序列主义手法应用于音响的其他方面(力度、速度、音色/起音/配器等问题)时，困难更大。五十年代初期，几位欧洲作曲家，主要是布莱兹、施托克豪森和诺诺，在不同程度上将序列主义推广到其他方面，有人为此而创造了“总体序列主义”一称。布莱兹的《结构I》不仅包含上述节奏序列主义，还包含类似序列主义的作曲法，采用十二个节奏记号和十二个起音指示的音列，由于这些做法而造成杂异同存，见例23，取自施托克豪森的《点对点》(Kontrapunte，1952—3)的开始部分；虽然，全部用孤立的“点”

构成音乐，在这首作品，以及施托克豪森的整个创作中并不多见。此曲的前五小节宣告一个十二音的音列，但谈不上正统的音高类序列主义。

除布莱兹的《结构I》外，很少有人比较坚定地采用"总体序列主义"的；但是，"总体序列主义"的确引出了一些新的想法，在与序列主义关系最为密切的一些作曲家，特别是布莱兹自己、施托克豪森、诺诺和普瑟尔的创作中，一直起着重要的作用。其中最主要的几点为：在一切平面、一切领域中避免重复；事先杜撰"音阶"，借以规定一些从未如此规定过的特点，虽然根据这些"音阶"而作出的选择未必处处符合任何序列程序。施托克豪森的为三个乐队而写的《组合》(Gncppen，1955—7)按序列主义手法采用了一个十二种速度的"半音音阶"，"八度"便是♩=60和♩=120之间的距离（这不过是举例），其他值仿十二平均律半音音阶而呈几何级数的关系。布莱兹为人声和乐器写的《无主的槌头》(Le marteau sans maître，1952—4）和施托克豪森的音带曲《青春之歌》(Gesange der Jünglinge，1955—6）中将人声作为纯音响和将人声作为语义进行不同程度的细分，其根子也可以追溯到"总体序列主义"的经验。

总体序列主义的另一方面是探索与作曲方法多少相适应的形式。上文提到过的布莱兹的《特罗普》表现出这种立场。巴拉盖⑤提到过一部尚未完成的巨篇作品，如他的《维吉尔之死》，说它就是序列手法的产物，也许具体指他自己的"增生序列"(proliferating series）这一概念的产物。允许演奏者将创作乐曲中的段落自由移置的偶然音乐形式之得以出现，成因之一便是序列主义作曲法的可移置性。

例 23

♩=126

fl

cl

mp

bcl

mf

bn

ppp

Dämpfer

tpt

Dämpfer

tbn

♪=126

pf

f

♪=126

TN

harp

p

T

p

C♮, D♮, E♮, F♮, G♮, A♮, B♮

Dämpfer

vn

Dämpfer

vc

pp

5

fl

cl

mp

mf

bcl

bn

pp

p

tpt

p

trbn

ppp

p

5

pf

pp

f

f

5

harp

NT

T

A♭

G♮

mp

vn

f

Vc

mf

pp

f

6. 几点考虑

上文已经提到节奏要素以及非音高的其他要素的序列主义难以辨认的几个问题，至于音高类的序列主义是否明显可辨，尚未讨论。梅耶对此提出疑问，根据如下：早期教育使听的人能感知调性音乐，而不能感知序列主义音乐；序列主义音乐在作曲时往往删繁求简（要能听出序列主义手法来，必须尽量不漏掉音乐中提供的信息）；不同的序列主义作品，即使出自同一位作曲家手笔，可以方法完全不同，以致学会听辨一部作品中的手法，未必有助于听辨另一部作品；最后，由于序列主义通常是有意回避一些简单的关系，如八度、完全五度和1：2的时值比例，因此无从借助它们来辨认序列主义手法。莱维·施特劳斯⑥认为，序列主义音乐不可能作为“交际用语”使用，因为它缺少最起码的“清晰发音”，调性音乐中自然音阶各音高类之间的关系便有主次亲疏之分，为引起和明确听者的期待提供必需的依据。吕威⑦根据这些理由以及其他理由、还从结构语言学的立场对战后欧洲序列主义作曲家的创作提出质问。但是，这些著述家（莱维·施特劳斯也许是个例外）并不因此而谴责序列主义音乐，他们不过是指出了令人不易感知序列主义关系的种种困难而已。

序列主义作曲家的回答通常有三种立场：1．序列主义作曲手法不求听者辨认（勋伯格反对分析的禁令不必视为与这一观点不谋而合）；2．序列主义作曲手法虽不能意识到，但其音乐给人以无法解释的连贯性；3．只要听者愿意学习，序列主义作曲法是可以感知的。巴比特的作曲法暗示了第三种态度、他的文字声明更直言了这最后一种态度。另外两种态度则带来了新的问题：什么是无意识的感知？如果序列主义作曲法不可感知，他们能否产生一些可感知的关系？如果能的话，又是些什么关系？序

列主义音乐是否听起来是不连贯的？如果不连贯，是否会限制它表达作曲家的思想的能力？

如果说，无法由此而对序列主义作出定论，上述作曲家的作品也许能为序列主义说话。

译注：

① 音高类 pitch-class-音高及其零度、一个或一个以上的八度移位的总称。例如，任何音高位置上的D均为D音高类。此称系巴比特所创用，说明了一个从未明确表示的基本概念；首用于十二音体系，其中的音列包含十二种音高的有定序的连续。——译注

② 主声部Hauptstimme 勋伯格和贝尔格给予十二音音乐或其他非调性音乐中重要性占第一位的复调声部之称。在总谱与分谱中用H字样外加括号表示。

③ 次声部Nebenstimme 勋伯格和贝尔格给予十二音音乐或其他非调性音乐中重要性占第二位的复调声部上称，演奏时，与主声部作为重要的旋律线处理，比其它伴奏声部突出。在总谱与分谱中用N字样外加括号表示。

④ 特罗普trope原义“句子的转折”，指格雷戈里圣歌中的一个或一系列引子，也可指素歌中的一系列插句，可有词，也可无词而只有旋律。——译注

⑤ Dylan Thomas，1914—1953，威尔士诗人，生活放纵、酗酒过度，死于访美途中。——译注

⑥ Jean Barraqué，1928—73，法作曲家、教师，从梅西昂学习。坚持采用序列主义作曲法，第一部有结局的大型作品为《奏鸣曲》，长约四十分钟。《维吉尔之死》为创造一种“既无演员又无动作的戏剧”的宏大计划，原定为五大卷独立成篇的“片段”，自1959年起，有三卷陆续问世。“增生序列”技巧为他所创始，即由原始序列生化出一个关系密切而又不尽相同的新序列，新序列又生化出一个关系密切而又不尽相同的又一新序列，一个又一个地增生下去，致使基本素材未泯，却离原来面目渐远。巴拉盖本人从未采用偶然音乐，虽然提到过这种可能。他的创作大多规模庞大而未能有个

结局。——译注

⑦ Claude Levi-Strauss，1908—，法国人类学家，以创始结构人类学著称。——译注。

⑧ Nicolas Ruwet，1932—，法国语言学家、文学评论家、音乐分析家，音乐符号学的奠基人。——译注

顾连理译自《新格罗夫音乐与音乐家词典》赵晓生校订

先 锋 派

(Avant garde)

“Avant garde”系法语，意即“先锋”。采用与传统奉为神圣的技巧和表现目的截然不同的技法、並暗示其突破与创新必将为众所公认和接受的艺术家的总称。如此大胆尝试者在西方素已有之：例如新艺术(Ars Nora)。这场革命，也可归功于先锋派，他们的创新遭到最高级人士的白眼，但是，他们的创作对音乐思维的贡献却是永久的。不过，作为进步的反传统的先锋派艺术家一称大约始于波德莱尔Baudelaire的时代。

估计瓦格纳(和新德意志乐派的其他作曲家)和德彪西在某种程度上就是以这种观点看待自己，他们的同时代人也是这样看待他们的。但“先锋派”之称直到第二次世界大战结束才随施托克豪森、布莱兹等人而进入音乐用语，直到那时才可能谈论“先锋技巧”，包括总体序列主义、电子手段、新的声乐与器乐资源、随机作曲等等。“先锋派”的美学在布莱兹的论著中表现的最为明瞭，布莱兹在“音乐与音响协作研究所”的宣言(1974)中声称：“我们再也不能逃避那事关根本的考验：考验我们是否能彻底化为时代的一份子，忘掉过去的一切而锤练毫无先例可援的知觉力，抛弃过去留给我们的遗产，去发现尚未有人梦见过的新天地。”

然而，布莱兹等人的“先锋主义”与“苦命诗人”(poetes mau-

dits，因魏尔兰的散文集《苦命诗人》而流行之称，指怀才不遇、甚至受到社会敌视的诗人——译注）的“先锋主义”大不相同。布莱兹等人的创作，即使得不到公众的好评，至少还有国际音乐节、广播公司和唱片厂的支持。因此，有些著述家企图把“先锋派”区分成两类：一类是得到官方承认的，一类是得不到官方承认的反对墨守成规的艺术家；后者往往被冠以“实验主义者”之称。所以，施托克豪森、布莱兹可以称为“先锋派”作曲家，而凯奇、拉蒙特·扬（美国作曲家、施托克豪森的学生——译注）则称为“实验派”音乐家。不过，即使有人接受这种区分，“先锋派”一称更象口号，而不成其为定义。

顾连理译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

偶 然 音 乐

(Aleatory)

偶然音乐是一个专指某些作品及其演奏演唱的音乐术语。这些作品及其演奏演唱或多或少地并不是由作曲家决定的。

1.引言；2.历史；3.偶然音乐的创作；4.多变的曲式；9.不明确的记谱法；6.图表记谱法；7.文字谱；8.演奏者的作用；9.偶然美学。

1.引言

正如上述定义所限定的，"偶然音乐"(Aleatory)(Aleatoric一词是一种词源学上的曲解)这一术语可以用来指所有的音乐作品：对于作曲家来说，要规定出一首作品在演奏过程中实际效果的各个方面是不可能的；即使播放一盘磁带的音响也要取决于当时使用的是什么机器和具备什么样的音响条件。然而，偶然音乐这个术语通常指的是这样一些作品，在这些作品中作曲家有意地放弃对作品的控制，摒弃那些已被公认的手法，如：键盘乐器的即兴演奏、华彩乐段、乐谱所提供的另一演奏法(Ossia)、随兴演奏(ad libitum)、自由停顿(Unmeasured Pause)、可供选择的记谱法以及由演奏者根据乐谱提供的数首独立小曲任意串联演奏的方法(如戈尔德堡变奏曲，Goldberg Variations)。偶然音乐的技法在大体上可以分为三类，尽管一首作品可分别或结合用一种以上

的手法：（1）在写定的作品(fixed composition)的生产过程中采用随意进行的手法(见第3节)；（2）允许演奏者在作曲家规定的选择之中作出自己曲式上的决定(见第4节)；（3）采用减少作曲家对作品的实际音响效果的控制的记谱法(见5—7节)。这些手法提供的自由可以从在两个已提供的力度记号中择取一个到几乎没有任何指示的即兴演奏。关于一些理论上的想法及实践中的结果于第8—9节概述之。

2. 历史

直到二十世纪中期，欧洲作曲家们一直都在寻求记谱上的新发展，使他们能够更精确地记下他们所要求的音响。这是一种与偶然音乐截然相反的态度。然而，在十八世纪就已经有过一些零星的偶然音乐的例子，那时发表过根据掷骰子的结果为写作一些简单小曲子而设计的方案。这些游戏通常只为引导下的偶然性留下了一种可能性：例如，与该方案一起也提供了小节的顺序，或根据已提供的节奏—和声型设计一条旋律。或曰莫差特和海顿是这些方案的作者，但这种说法只不过是一种寻求市场的口实而已。人们不妨把键盘乐器的即兴演奏艺术看作是偶然音乐的先兆，但这里作者与演奏者是一致的；即兴演奏乐段一旦被记谱并出版以供别人演奏，它就应当与任何其它已出版的谱子一样。然而在大多数偶然音乐中，作曲家提供的乐谱对任何演奏者都给予一定程度的自由。同样，其它即兴性的音乐，如爵士乐与传统民歌，对偶然音乐的影响都不是最初的和最重要的。

第一个赋予偶然音乐手法以重大意义并在自己的作品中使用该手法的作曲家是艾夫斯，他在自己的作品中鼓励演奏者自由演奏，为演奏者提供了多种选择——这一点具有前所未有的重要性，并采用模糊记谱法，要求演奏者作出自己的决定。从三十年代起，

科威尔(Cowell)在自己的作品中，例如弦乐四重奏《摩西》作品第三号(Mosaic, 1934)，也开始采用艾夫斯的手法。该作品允许演奏者根据作曲家提供的片断自由组合。他还使用"弹性"记谱法(他自己的话)来使演奏产生偶然或选择的效果，只是偶尔指示演奏者在某一地方进行若干小节的即兴演奏或随兴演奏。曾一度随科威尔学习的凯奇(Cage)在五十年代初期开始在其作品中采用他所谓的"偶然操作"(Chance Operations)方法，如为钢琴所作的著名的《变化的音乐》(Music of Changes, 1951)。最初，凯奇的作品只对与他有直接交往的几个人产生了影响：费尔德曼(Feldman)写了一些"图表"(Graph)作品，如，《交叉》(Intersection)与《投影》(Projection)系列曲。在该作品中音符被一些方块所代替，只是相对地指出音高；而布朗(Brown)则在其作品《一九五二年的十二月》中完全抛弃了传统记谱法，该作品只是印在一张纸上的三十一个黑色长方形。

欧洲作曲家在采用偶然音乐技法方面显得较为犹豫。如在施托克豪森的《钢琴曲第九首》(Klavierstück lx, 1956)与布莱兹的《钢琴奏鸣曲第三首》(1956—7)中，只给予演奏者在安排已创作好的乐曲片断的顺序方面以有限的自由。而凯奇在这时已在放弃作曲家甚至是演奏者对作品的控制方面走得很远了。这一点在其作品《四分三十三秒》中达到了极限，该作品的唯一音响——"演奏"时周围环境的声响——是根本无法预见的。大约在1960年，扬(Lamonte Young)及其他一些人开始使用纯文字乐谱。此后的十年，世界各地都有人在广泛地探索偶然音乐的各种手法。一些作曲家，如亨策(Henze)和卢托斯拉夫斯基(Lutoslawski)在其用传统记谱法创作的作品中插入一些采用偶然音乐手法的片断；而尔泽夫斯基(Rzewski)格洛博卡尔(Globokar)、施托克豪森及其他

人则只是在自己的作品中不多的几处加以文字说明以启发演奏者的即兴演奏。

3. 偶然音乐的创作

如我们在这里所限定的，偶然音乐在创作那些用乐谱记下来的肯定的音乐部分时其进程是随意的。除非也采用其它的偶然音乐手法，那些作品在谱面上与传统的作品一样是固定的。凯奇在其作品中充分地、多样地探索了偶然手法。例如；在创作《变化的音乐》时，他采用掷硬币的方法在包括音高、时值、力度及其它音响要素的图表中作出选择。他的这种偶然音乐操作方法是从中国讲变易的“易经”中发展出来的。在创作合成磁带音乐《威廉姆斯·密克斯》(William Mix, 1952)及《想象中的风景、第四首》(Imaginary Landscape No. 4, 1951）中十二个无线电接收机部分的记谱时也采用了同样的方法。(后一首作品必然是非同寻常的，该作品在实际演奏中的音响效果无论是作曲家还是演奏家都无法控制，它由演奏时偶然收到的无线电广播内容所决定。)凯奇采用的其它随意技术手法包括使用不完全音符(钢琴音乐、1952—56)及根据星座图模制的图样(如作品《黄道表》Atlas Ecliptialis, 1961—62)。在《冬天的音乐》(Winter music, 1957)中，凯奇将随意创作手法与其它偶然音乐手法结合在一起，该作品允许一至二十名钢琴家任意选用根据偶然手法创作出的乐谱。

将偶然音乐作曲法与克塞纳基斯(Xenakis)所采用的“随机”(Stochastic)作曲法加以区别是十分必要的，在克塞纳基斯的作品中，如为弦乐四重奏所作的《ST/4》(1956—62)，他借助于电子计算机，用数学中随机过程的模式设计音乐。在该模式中，最小级别的结果是无法预先知道的，尽管整个程序是设计好了的。因此，随意性作为一个必要的部分就出现在一个设计好了的程序

之中。但克塞纳基斯保留了修改计算机产生的结果的权力。除了凯奇之外，没有几个作曲家象他那样大量地采用了真正偶然音乐的手法。

4.多变的曲式

与凯奇及其作曲中的偶然操作技术形成对比的是，其他作曲家在他们的创作及记谱过程中避免任何随意性，但却允许演奏者演奏时在选择作曲家提供的乐谱顺序方面有一定的灵活性。有时，如在施托克豪森的《钢琴曲第十一首》中，乐谱指示演奏者可以在一时冲动之下在选择段落方面作出自己的决定；其它的作品如布莱兹的第三钢琴奏鸣曲，却建议演奏者作出经过考虑的决择。这首奏鸣曲由五个部分组成，演奏者可以演奏数种排列顺序中的任何一种，五个部分中的每一个部分都包括一些小的段落，演奏者可以随意地安排这些段落的顺序，甚至可以省略其中的某些段落。谱例1是布莱兹的多变曲式作品《结构第二首——为两架钢琴而作》（Structures Ⅱ，1956—61）中的第三段文字谱，该部分为此曲的最小单位；请注意最终结果的顺序在某种程度上是自由的，而且时值与力度也是可变的。其它值得注意的多变曲式作品包括布莱兹的《重重皱褶——为女高音与乐队而作》(Pli Selon Pli,1957—62)，施托克豪森的《瞬间——为女高音、合唱与器乐而作》(Momente,1962—64)及普瑟尔(Pousseur)的“幻想变化形式的歌剧”《你的浮士德》(Votre Faust)，在后一首作品中，听众也一齐参与了演奏该作品的决定。所有这些作品都全面地提供了如何合成这些作品的规则，而当凯奇在使用这些可变形式时，如在《冬天的音乐》或为钢琴与乐队所作的《音乐会》(1957—58)中，他尽可能多地留下了选择的余地：《音乐会》中的任何独奏部分都可以被省略掉，同样，任何乐队部分，甚至全部、也都可以省掉。该

作品甚至可以与凯奇的其它作品同时演奏。

5.不明确的记谱法

到目前为止，我们所描述的几种偶然音乐都是采用传统记谱法以决定所需要的声音，尽管在多变曲式作品中一些新记号在指导演奏者选择某一演奏方法方面可能是必要的。许多作曲家采用了新的记谱法，它并不明确所需要产生的声音，常常放弃传统的记号而采用图号或文字，这两种方法分别于后面阐述。然而，用传统记谱法来表示一种不明确的方式也是可能的。一个较早的例子是施托克豪森的《时值》(Zeitmasse)，该作品的速度依赖于五位管

乐演奏者身体的能力：一口气的长度，或他们所能达到的最快的速度。

作曲家也同样允许在解释传统记号时有一定的灵活性，他们在记谱时往往提供数种选择方法，或者只用相对性的术语来指出他们所要求的音响效果。布莱兹在自己的作品中就频繁地使用可供选择的速度、力度及其它记号。相对记谱法经常被用来指明一个相对来说严密限定的音域而不是一个明确的音高，在声乐作品中更是如此。布莱兹的《结构第二首》包括近似不精确的时值记谱法（参见谱例1），他还经常标明一定的速度范围而不是一个明确的速度指数，这样就限定了可以浮动的伸缩速度（Rubato）的范围。

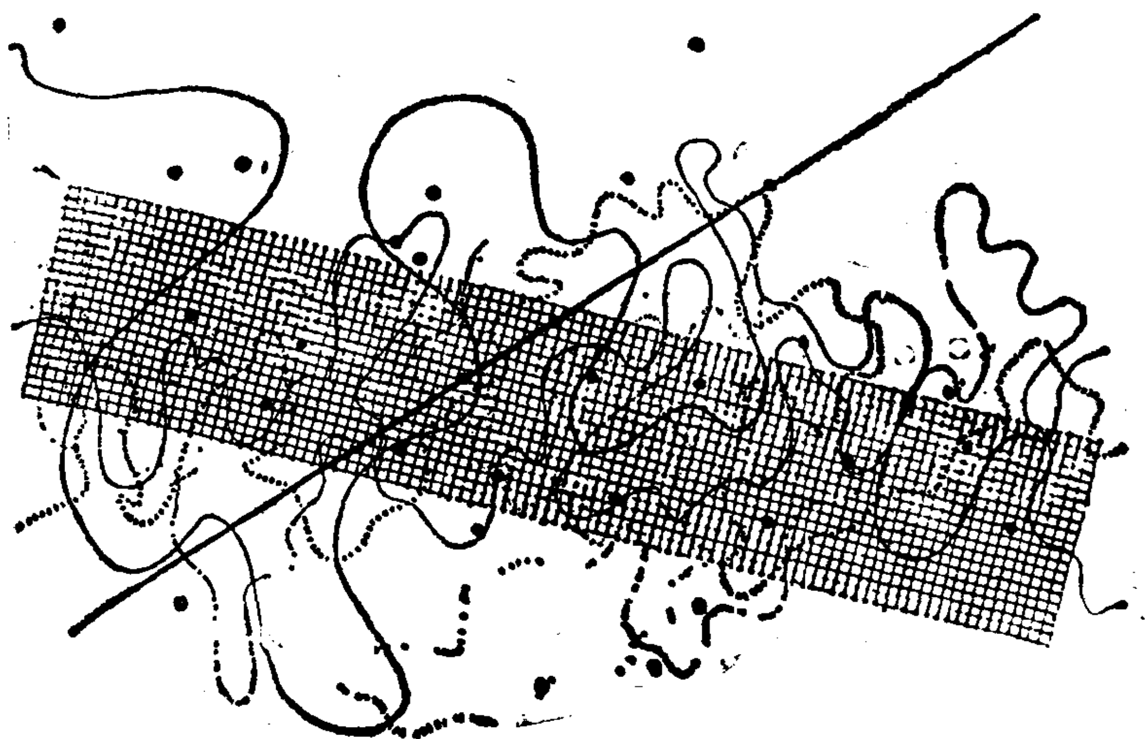
当作曲家要求演奏者根据乐谱提供的音高或节奏即兴演奏，根据乐谱提供的一组音高配以任何节奏，或根据提供的节奏配以任何音高等等时，传统记谱法就会产生更大的不明确性。所有这些都要求演奏者具有创造性。这些手段曾经被不同的作曲家所采用，如卡盖尔（Kagel）及鲁托斯拉夫斯基（lutoslawski）。

施托克豪森在他的"过程"作品（'Process' composition）中最系统地采用了新近发明的象征记谱法。该作品详细指明了声音是怎样改变或摹拟的过程而不是指明它们在效果上是怎样的。第一首过程作品是《加一减》（Plus-Minus，1963），该曲的标题标明了施托克豪森为下述目的所采用的两种原则的记号：加号意味着一个声音在和它前面的声音相比较的情况下要增加某些"参数"（就是说，它可能更响一些、更高一些、更长一些、分得再细一些、等等。），减号则正好具有相反的意义。谱例2是他在为独奏创作的《螺旋形》（Spiral，1969）中的一个片断中所采用的这种记谱法。加号和减号的数量在效果上是指应该改变的"参数"的数量；其它

记号则是指发音的方式(例如，POLY的意思是复调效果)。

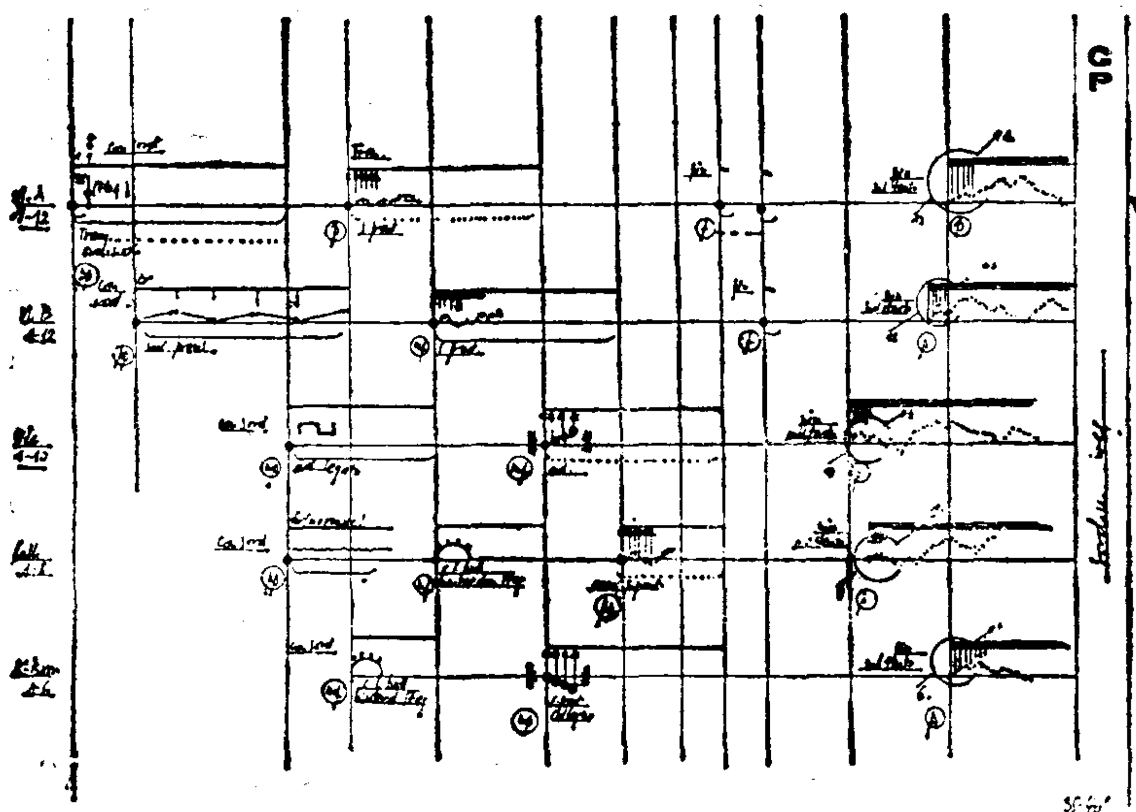
6.图表记谱法

图表记谱法与前面叙述的记谱法的主要区别在于，它采用的是类似的图形而不是符号。它是当传统的记谱法显示出不够用的时候作为补充方法被采用的。例如：一个滑音的“形状”（就是说音高在时间中的变化）可以用一条曲线在五线谱上表示。在偶然音乐中，这种记谱法是不可避免的必然产物而不是故意的添加物。施托克豪森在其为打击乐独奏所作的《循环》（Zyklus,1959）中对图表记谱法有着更带有偶然音乐性质的用法。在该作品中，简略的半传统式的图表记谱法与传统的符号一起使用。谱例3是豪本斯托克—拉马蒂(Haubenstock-Ramati）的为管弦乐队而作



的《图画第二首》（Tableau， Ⅱ，1970）中的一部分，它提供了图表记谱法的一些例子。

图表记谱法最终很可能完全取代标准的符号记谱法而被采用，如在布朗(Brown)的《一九五二年十二月》中那样。洛戈塞提斯(logothetis)，卡尔丢(Cardew)（在其《论文》中，1963—67)及其他作曲家都在继续朝着这个方向努力，已经将图表记谱法提高到视觉艺术的水平。但它在音乐上却不易理解，因为这种记谱法在谱面上的记号应作如何解释方面只给演奏者提供了一点、或根本不提供任何信息，因此在演奏时，对这些记号的解释在实际音响效果方面的差别与变化是非常大的。谱例4是凯奇的《混合喷泉》(Fontana Mix，1958）中的一个片断，是这种谜一般的图表记谱法的例子，该谱由透明的谱纸所组成，视谱时须将它们重叠在一起看。



7.文 字 谱

如同图表记谱法一样，文字谱也可以用来给予演奏者在决定形式与内容两方面相当大的自由。文字可能是对演奏的直接了当的指示——通常与传统的演奏方式相差甚远，如扬的《作品、1960、第五首》（Compositiou，1960，No.5），该作品的主要要求是“演奏时在周围放飞一只（或任何数量的）蝴蝶）”。其它的文字谱则更不容易理解，例如，扬的《为大卫·都铎所作的钢琴曲第三首》(Piano Piece for David Tudor，No.3）包括这样的文字：“它们中间的大多数都是非常老的蚂蚱。”文字谱更为常见的是用来或多或少更为明确地指出集体即兴演奏的基本原则；较为著名的例子包括尔泽夫斯基的《爱情歌曲》（Love Songs，1968）及施托克豪森的《七天以来》(Aus den Sieben Tagen，1968)。

8.演奏者的作用

偶然音乐对演奏者提出了相当新的创造性的任务，它本身的演变也一直紧密地与技术的创新，个人造诣、如都铎或布莱兹，及合奏的水平联系在一起。

在某些方面，多变曲式的作品带来的新问题最少，因为所有的材料都可以充分地安排好。欧洲作曲家在这方面作出的最初努力是很有意义的——施托克豪森的《钢琴曲、第十一首》(Klavierstück Xl）与布莱兹的《钢琴奏鸣曲第三首》（Piano Sonata No.3）都是为独奏所写的，在该作品中，独奏者处在这样一种地位，他应该对该作品的顺序作出自发的或经过演习后考虑成熟的决定。当更多的演奏者加入进来，或者当作曲家不想让他的作品产生一种混乱的效果时，要么演奏者在事先作出如何演奏该作品的决定，如施托克豪森的《瞬间》(Momente)，要么作曲家必须提供有系统的指示及其它记号。这种手段及方法曾为布莱兹所采用。他

在为两架钢琴所作的《结构、第二首》(Structure II)，为室内乐队(《固定爆破》〔explosante-fixe…〕)及数首管弦乐队所作的作品中(《重重皱褶》，《轰鸣》〔Eclat〕，《领域》〔Domaines〕)——这些作品突出与加强了指挥的作用——就是这样作的。

在记谱将音乐处理得更为不明确或根本没有任何乐谱的地方，演奏者的责任显得更为重要。作曲家要想把自己的意图表达得清清楚楚而不在实际上牵制演奏者是十分困难的，尽管他的主观愿望并不象实际效果所显示的那样。因此，人们不得不根据作曲家的更为明确的作品或其固有的文化背景来理解他的偶然音乐作品；但演奏者却可能脱离这些背景和文化环境来作出自己对该作品的解释，从而使人们注意到作曲家与演奏家不同劳动的新分界线。例如，英国作曲家布赖亚斯(Gavin Bryars)在演奏施托克豪森的《加一减》时，采用了舒伯特的《C 大调弦乐五重奏》的片断与一首流行歌曲。

对这一问题普遍作出的反映是出现了一些包括有演奏传统的作曲家参加的演出团体。在这些团体中，《声波艺术团》(包括四位作曲家，阿什利，Ashley，贝尔曼Behrman，吕西埃 lucier 及穆马mumma)与施托克豪森演奏团是最著名的。这些演奏团体逐渐发展了一种集体合作的反映能力，在以前，这种合作能力是除长期合作的弦乐四重奏组以外的演奏团体很少具备的，而作曲家反过来也能在创作时考虑并利用这些演奏团体的上述特点，这就是说，有时作曲家只需要在总谱上作出极少的具体说明。施托克豪森的《七天以来》的文字谱就是这方面的极其典型的例子。其他的作曲家都很欢迎这种极端的变化性。采用这种方法，即使是最简略的总谱也能被解释和演奏。作曲家们在这方面并不试图形成一种演奏传统。他们的兴趣却是在于激起演奏者并使他们认识到

自己及其同事的潜力。在沃尔夫(Wolf)的作品中，演奏者就获得了这样一种地位。

一些演奏团体甚至不需要作曲家的这种谦逊的刺激，而采用"自由即兴演奏法"，尽管大多数演出团体仍然演奏创作音乐。在这方面获得一些成功的团体包括《活力电子乐团》(Musica Electronica viva，日采夫斯基及其他人)及《新声艺术团》(New Phonic Art，戈洛勃卡及其他人)。只是在这个意义上其它的即兴演奏音乐才对西方艺术音乐中的偶然音乐实践产生了直接的影响，一些演奏者，如波塔尔(Michel Portal)与盖(Barry Guy)能够同时从事爵士与"自由即兴演奏"活动。

9. 偶然美学

偶然性在艺术作品中的出现使得创作活动所要求的艺术家作出明确选择这一概念在每个瞬间和每个水平上都趋于解体。马拉美的作品《骰子一掷》(Un Coup de dés) 曾经对欧洲偶然音乐作曲家发生过重大影响。该作品中的一个含义就是，每一个创作性的决定都会在连续性方面产生多种可能性。在他构思的这首诗篇中，他试图为将来提供可供选择的连续性。但是一般来说，一直到二十世纪中期，西方的艺术作品一直被认为是应该有一种理想的一致性，在演奏艺术中，一个作品的演奏是根据是否与作品原意一致这一标准来评判的。

在大多数欧洲作曲家的作品中，偶然音乐技术的使用并不在根本上动摇这个概念，作品仍然是个人的产物，尽管在某些方面它可能是不明确的；演奏者仍然必须实现作曲家的意图。(偶然音乐中的一个问题是，演奏活动是否应该传达作品的不确定性这一事实。假如听众不经常听到不同的演奏，那么一个作品的变化性的特点很可能不会被人们感受到。而如果人们在大多数情况下

只是通过听同一张唱片来感受这个作品，那情况就更糟糕。在某些发行的唱片中，如普瑟尔的《你的浮士德》，困难被交给了听众去解决，播放唱片的人被要求在高低音的平衡及音量控制方面自己作出抉择。）欧洲音乐中的偶然音乐主要仍然是在欧洲传统本身之内产生的。如果作曲家对东方音乐演奏中的自由程度怀有深刻印象的话，他们的反映是试图用西方的术语建立相应的范畴。在这样做的时候，他们却在当代西方文学中获得了更直接的灵感（特别是马拉美和乔伊斯的作品），同样，他们也在直到1950年代中期一直在欧洲发展的序列主义的原则中获得了上述启发。序列主义的发展结果就是避免了大型的曲式程序，因此，形式获得了更大的自由，小的片断可以自由移动而不影响整体。此外，序列主义的可变性的特点被认为指的就是可变的形式。欧洲音乐中对偶然音乐的发生发展产生过刺激作用的另一活动领域是电子音乐：首先，作曲家注意到，一个声音一方面是确定的，而另一方面又是不确定的（布莱兹曾经把他的第三钢琴协奏曲的主要部分作为该曲的基本要素），其次，人们有一种愿望，想在器乐音乐中创造出在电子音乐中已被证明是根本不可能产生的效果，即在演奏过程中的变化性。

一般说来，欧洲的偶然音乐可能被人们看作是一种选择的音乐而不是真正的偶然音乐，最有意义的选择通常总是由作曲家作出的，他要么将这种选择用在记谱上，要么用在指导演奏中。不管出现上述两种情况的哪一种，评判一个作品是否是一个艺术作品的标准几乎是不变的。在欧洲，即使是一个从事即兴演奏活动的团体也习惯地保持着对于成就，完美以及思想表达清晰（不管是音乐上的还是政治上的）的传统的尊重，尽管没有几个团体，能够像大多数爵士乐队，在建立一种使他们的即兴演奏能被理解的实践

准则方面获得成功。

凯奇的偶然技术的用法对于传统的艺术作品的概念从一开始就是毁灭性的(正如以前他的"自动"手法曾经起过的作用一样)。凯奇受到佛教禅宗及东方音乐的影响，他的目的是去掉他的作为障碍的辨别力：任何声音都应该被接受，按照它本来的样子存在。他进行了坚持不懈的探索，寻求一种可以避免作曲家本人有倾向性的选择的方法。这使他着手研究一种可以使音乐摆脱作曲家与演奏者控制的手段。尽管凯奇的某些伙伴，较著名的如布朗与费尔德曼，在视觉艺术作品中建立了他们类似的思想(如卡尔德〔Calder〕的"流动法"〔Mobiles〕与波洛克〔Pollock〕的"行动作画法"〔Action Paintigs〕)，凯奇学派的中心思想是从音乐中去掉任何传统与主观的痕迹，是偶然而不是选择，显然是达到这种目的的手法。这种极端的偶然主义思想在凯奇的讲演《不确定性》(Indeterminacy)中得到了极其精确的阐述：

> "最后，我说过，这种无目的音乐的目的可以达到，如果人们学会怎样听。而当他们听的时候可能会发现，他们更倾向于日常生活中的声音而不是现在从音乐节目中听到的声音，我认为这没有什么不好。"

梁永生译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

电 子 音 乐

(Electronic music)

用电子器械产生或改造的音乐，需要电子设备才能让人听到。下文分九节加以讨论：

1.引言；2.早期的电子音乐试验；3.具体音乐；4.录音机用于子电音乐；5.电子音乐实验室；6.电子音响合成器；7.现场演奏电子音乐；8.电脑音响合成；9.前景。

1.引 言

第二次世界大战结束后不久，磁带录音机进入实用阶段，此前几无电子音乐可言，此后发展迅速(与科技发展密切相关)，并与各种电子技术和美学原则挂钩。电子音乐对许多非电子音乐形式冲击甚大，今后的影响势必更大。

不言而喻，记录下来的音响可以是从任何声源发出的，绝不限于与音乐有关的传统音源；的确，电子音乐的最重要贡献之一是解除作曲可用音响的种种限制。但又带来一个问题：听者总企图赋予音响以意义，如今应如何办？赋予意义的过程至少包括三个互不相干的活动：用语言释义、辨认其他自然音响或人工音响(如动物叫声、车辆声)、感知音乐。当然，音乐在某些情况下也可

以包含其他比较熟悉的非音乐音响，是否认为某些音响是“音乐的”，则纯属人的态度问题。由于它扩大运用了“新”的音响（有些音响或者从来没有人听到过，或者只是在其他环境下听到过），电子音乐提供更加广阔的“音乐的”声响。有些电子音乐还有一个新的特点：“表演”完全机械化（例如放录音），听众缺少视觉刺激，而感到困难。

由于电子音乐引起了到底什么是音乐本质的问题，它在整个历史过程中有过许多试验形式，因此难以对所有尝试的努力作出综述。下文将介绍制作电子音乐采用的主要方法。

2.早期的电子音乐试验

二十世纪的头一二十年，电子乐器方兴之际，有几位作曲家（其中有瓦莱斯 Varèse）对惯用的乐器资源感到不满，于是试用新材料。例如二十年代有人试用唱片作为创作媒介：尝试过倒方向放送，用不同速度放送，刻制能产生不寻常效果的音槽，以及其他变化方法；但是都因使用不便而不能实用。这番工作大都因第二次世界大战而中断。直到大战结束，人们才以新的热情继续进行试验。磁带录音的发明为储存和编辑音响提供了方便的工具，这时，电子音乐开始成为切实可行的一种手段。

3.具体音乐

这是四十年代末巴黎的一批早期电子音乐试验者杜造的一个名称，专指他们创造的音乐。既寓运用自然、也即“具体”音源之意，又指作曲方式是“具体地”创作在磁带上，不是“抽象”地写在纸上，通过记谱和表演才有声音。最早的试验者中有舍菲尔(Schaeffer)和亨利(Henry)，在一家法国广播电台的实验室里进行工作。具体音乐用下列技术进行创作，采用的音响带常超出音乐的范围。

4. 录音机用于电子音乐

各种形式的电子音乐几乎都要使用录音机，它可以进行下列操作：

a. 变化放送录音带的速度，从而影响所录音响的频率和长度。速度越快，长度就越短，频率也越高。

b. 可以将连续的音每个音分别录制在一段磁带上，然后将一段段磁带拼接起来。每个音的长短决定于所录制的每段磁带长。

c. 磁带可逆向放送，所得效果之一是使原来是逐渐淡去的音响变成急骤的渐强。

d. 一段磁带可以首尾相接成为圆圈，用以产生连续不断的固定音型。

e. 录在不同声道上的不同材料可以同时输出，送入混合器混合，然后再将合成后的音响录在另一声道或另一架录音机上。

f. 录下的音响还可用附加设备如滤波器、调制器等进行加工。

5. 电子音乐实验室

录音机和实验测试工具曾是“古典”实验室的基本装备，之所以称之为“古典”实验室，是因为这类工作室现已大部分改用有电压控制的音响合成器。在五十年代，电子音乐的制作几乎全部只限于在现成的实验室进行，后来，私人也能随意购置电子仪器。兹将几家大实验室列举于下，附带注明其成立日期以及曾在那里工作过的作曲家。

巴黎的实验俱乐部(Club d'Essai)(1948)〔1951年改组为“具体音乐研究小组”1958年又改组为“音乐研究小组”〕:贝尔(Bayle)、费拉里(Ferrári)、亨利、帕尔梅贾尼(Parmegiani)、舍菲尔、瓦莱斯、克塞纳基斯(Xenakis)。

纽约的哥伦比亚-普林斯顿电子音乐中心(1951)：阿雷尔(A-

rel)、巴比特(Babbitt)、达维多夫斯基(Davidovsky)、吕宁(Luening)、斯迈利(Smiley)、乌萨切夫斯基(Vssachevsky)、瓦莱斯。

科隆的西德广播电台电子音乐实验室(Studio für Elektronische)(1951)：艾默特(Eimert)、施托克豪森(Stockhausen)。

东京的日本广播电台电子音乐实验室(1953)：一柳、黛、诸井、施托克豪森。

米兰的意大利广播电台音位学实验室(1953)：贝里奥(Berio)、马代尔纳(Maderna)、诺诺(Nono)。

艾恩德霍芬的菲利浦研究实验室(1956)：巴丁斯(Badings)、瓦莱斯。

慕尼黑的西门子电子音乐实验室(1957)：里德尔(Riedl)。

华沙的波兰广播电台实验室(1957)：多布罗沃尔斯基(Dobrowolsky)、科通斯基(Kotouski)、彭德雷茨基(Penderecki)、维斯涅夫斯基(Wisnewski)。

布鲁塞尔的电子音乐实验室(1958)：普瑟尔(Pousseur)、苏夫里奥(Souffriau)。

多伦多大学的电子音乐实验室(1959)：克罗斯(Cross)、谢弗(Schafer)。

旧金山磁带音乐中心(1959)〔1966年迁奥克兰〕：布奇拉(Buchla)、费尔奇亚诺(Felciano)、奥利弗罗斯(Oliveros)、萨博特尼克(Subotnik)。

乌得勒支大学的电子音乐实验室(1961)：柯尼格(Koenig)。

根特的电子音乐心理音响学研究所(1962)：梅斯泰尔(Demeester)、格塔尔斯(Goethals)、普瑟尔。

巴黎的音响与音乐协调研究所(1976)：贝里奥、布莱兹格洛博卡尔(Globokar)，里塞(Risset)。

6.电子音响合成器

音响合成器是一架机器，用电子技术实时地产生和加工音响。五十年代初，赫伯特·贝拉尔(Herber Belar)和哈里·奥尔森(Harry Olsen)建造了 MarK Ⅱ RCA 型音响合成器，后来捐献给哥伦比亚—普林斯顿电子音乐中心，这架机器只造了一种型号，是当时最先进的电子音乐仪器，给予作曲家相当大的控制合成音响的各个方面的能力，可是没有成果。后来，设计出大量生产的合成器，主要采用更新的半导体工艺。纽约的罗伯特·莫格(Robert Moog)、加利福尼亚的唐纳德·布奇拉(Donald Buchla)和罗马的保尔·凯托夫(Paul Ketoff)分别制造过这类合成器，1964 年第一批商业型号上市。

合成器可以直接创造音响，音高、包络、振幅、音色、回响、调制等特点一概自动控制，不必象以前的磁带那样经过剪辑才能产生延绵不断的音响进行。合成器的其他有用特点尚有：

a.大多数合成器都是电压控制的，换言之，合成器上的各种装置都可以单独由外界电压加以控制，可以不需操作者的干预而使音响特点的振幅变化。

b.合成器可产生大量不同的音响，远远超过任何机械乐器，这些声响与传统乐器的音响更为相象，而不接近语言或自然声响。

c.大多数音响合成器的实时发声能力是有限的，其所以有限是因为组成部件的数量有限，特别是因为操作者可以进行的不同操作数量有限。最常见的是用音响合器一次发一音，因此“旋律声部”只能一个一个地分别录下，然后加以混合。因此，音响合成器的功能在现场演奏中是有限的。但已有人专为现场演奏制造了一些机器。

d.大多数音响合成器是一个个器件、或称“组件”的集合体，这些器件可以有许多不同的组合结构。

e.音响合成器和其他电子音乐合成工具不同，它能实时地发声。

使用最初的合成器音乐的作曲家有巴比特(Babbitt)(RCA型音响合成器)和萨博特尼克(布奇拉音响合成器)。也有人用音响合成器演奏早期音乐。

7.现场演奏电子音乐

许多作曲家将录在磁带上的电子音乐和现场的独奏结合使用。马代尔纳采用长笛和磁带的《二维音乐Ⅰ》(1952)可说是这种技术的最早尝试。有许多作曲家试验过磁带和乐队的结合使用，但这类作品演奏时不甚可靠，因为很难与磁带的固定速度完全同步(瓦莱斯在《沙漠》一曲中将二者分开，回避了这一难题)。磁带也可以在现场演奏中用来录音，然后重复，这样即使只有一个乐器或人声，也可以产生多声部音乐。

现场演奏电子音乐(不是指采用特制乐器的那种)始于磁带录音之前；凯奇(Cage)在《想象的景色》第二号(1942)的配器中已采用扩音器和震荡器，但直到六十年代，电子手段才在现场表演中广泛使用。有些演奏团体，如“弱火”(休·戴维斯[Hugh Davies]等)、“转调之间”(斯莫利[Smalley]等)、“活电子音乐”(尔泽夫斯基[Rzewski]等)、“音响艺术协会”(阿什利 Ashley)、贝尔曼(Behrman)、吕西埃(Lucier)和穆马(Mumma)和施托克豪森乐团，都钻研现场演奏电子音乐的技术。结合使用传统乐器和电子乐器、录音机和无线电接收机。

8.电脑音响合成

电脑可以以下列方式用于作曲：

a. 创作或协助创作音乐。

b•控制发声、加工声音，与音响合成器大同小异。

c. 用数字形式构造声波，通过数模转换将它变成声音，从而合成音响(音乐、话语，无所不可)。

上述第三种是功用最多的一种发声方法：由于直接制造声波，音响性质可以毫无限制(所发之声可以是单音乃至整首乐曲)。这种发声法的优点在于，电脑可将音集成曲，作曲家只须考虑乐曲的构思，以及为电脑准备这一构思。乐曲必须先行编码，然后输入给电脑，最后转换成声音。这三个过程虽然在构思和实现之间有距离，但乐曲可以几乎和乐器演奏的曲子一样立时听到。还有其他优点：任何一架大的通用电脑几乎都可以用来发声，音响合成器的部件可以用电脑程序来模拟。缺点是音乐不能现场改动。

电脑音响合成为马修斯(Mathews)所首创，他写了不少音乐合成的程序，在“音乐4”与“音乐5”中达到了高峰，二者都已普遍采用。电脑合成音乐作曲家中重要者有博雷茨(Boretz)、豪(Howe)、蓝达尔(Randall)、里塞特和韦尔科(Vercoe)。

9. 前景

当前电脑科学中最重大的进步是微电脑的发展，比常用的通用电脑体积要小得多、价格便宜得多，而且作具体应用时(作为发声和加工声音的装置)，功能强得多。季诺维也夫(Zinovieff)和马修斯推动了这方面的发展。微电脑系统提供了实时地控制不同音响合成器的特点和立时发出整首乐曲的优点。缺点是价格昂贵，每装一套系统需要大事研究和开发，一个系统又只能一次限于一个作曲家使用。电子技术正在发生其他种种进展，例如集成电路取代导体以及新材料的开发，对科技的各个方面都大有好

处。

电子音乐的早期历史的特点是：作曲家受到极大的技术限制，看来眼下电子音乐生产中的许多难题都会一一解决，从而使未来的电子音乐转而更多考虑音乐本身。

顾连理译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

巴黎圣母院乐派

(Ecole de Notre Dame)

巴黎复调音乐家的流派；他们主要聚集在圣母院大教堂(Cathédrale Notre-Dame)，十二世纪的后三分之一和十三世纪的上半叶是这个乐派的活动高潮。在音乐史上，传统术语学家对这个乐派概念范围的确定稍宽，今天看来，把其范围缩小一点更合适。根据《佚名集》第四卷(Anonyme)经常引用的段落，人们普遍认为，《奥尔加农集成》(Magnus liber organi)的作者莱奥南(Léonin)是巴黎圣母院的领唱歌手，他的后任佩罗坦(Pérotin)把这种在弥撒和晚祷时唱的双声部奥尔加农进行了整理。佩罗坦同时被认为是调式节奏狄斯康特(Déchant à rythme modal)和建立在一个圣咏定旋律声部(ténor liturgique)上的三个或四个声部复调的重要创始人。到现在为止，没有任何资料能够精确断定他们的生活年代，但有一点似乎可以肯定，那就是《奥尔加农集成》的初本大约出现在1163年到1182年之间，供巴黎圣母院用。尔后，这部《集成》很快就增添了许多新的内容，吸收了巴黎其他教堂、法国其他乐派甚至英国各乐派的曲谱和技术，因而更加丰富、充实了。同时，在风格上也有大量的改变。保存在巴黎圣母院乐派抄本库中的《集成》诸本(W^1、W^2、F、Ma及一些残片)与十三世纪较完整的本子相对应，并能清楚地分出历史层次：无节奏的奥尔

加农(练声奥尔加农)，一定程度上有调式节奏的“科普拉”(copula)和完全节奏化的狄斯康特。最后一个阶段的形式产生了克劳苏拉(Clausule)(经文歌motet即由此发展而来)、三声部和四声部的奥尔加农以及新风格的萌芽。所有这些形式的区分关键是调式节奏，毋庸置疑，调式节奏的出现与古代作曲家的新认识和巴黎的文艺复兴有关，方形记谱法也得到了发展(有量记谱)。关于这个乐派，与其说叫作巴黎圣母院乐派，似乎倒不如叫作巴黎圣母院时代，它处在利摩日圣马夏尔(St-Martial de Limoges)风格和古艺术(Ars Antiqua)之间，也就是大约从1160年到1250年，它的中心无可争议地在巴黎圣母院。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

巴黎圣母院乐派

(Notre Dame, School of)

十二世纪法国一个复调音乐流派的名称。仅知的两位主要作曲家是雷奥南(Leoninus),十二世纪下半叶人和佩罗坦(Perotinus,1160—1220)。巴黎圣母院乐派这一名称据推测是因为这两位大师在著名的巴黎圣母院大教堂任过职。巴黎圣母院是1163年奠基的。主要保存在佛罗伦萨劳伦斯图书馆、沃尔芬比特图书馆藏的一些抄本中的这一乐派的经典作品有两个声部的奥尔加农曲集《奥尔加农集成》(Magnus Liber organi),还有两个、三个和四个声部的奥尔加农,为数众多的克劳苏拉(clausula)、孔杜克图斯(conductus)和早期的经文歌。参见“旧艺术”(Ars antiqua)。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

勃艮第乐派

(Ecole de Bourgogne)

音乐流派，其概念在音乐史上是有争议的，新的看法认为，勃艮第乐派主要是指在菲利普（好人）(Philippe le Bon 1419—67)和查理(无畏者)(Charles le Téméraire 1467-77)统治时期，生活在勃艮第宫廷的音乐家。重要的代表人物有：格勒农(N. Grenon)、班舒瓦 (G. Binchois)、方丹 (P. Fontaine)、吉泽冈(Hayne van Ghizeghem)、维德(J. vide)、莫顿(R. Morton)和比努瓦(A. Bussnois)，有时迪费(G. Dufay)也算在内。这个乐派继承了上个世纪的典雅传统，在十五世纪把法国的尚松(Chanson)艺术发扬光大。勃艮第乐派里汇集了意大利、英国以及后来导致产生法国-佛兰芒乐派的种种势力。这一时期，第戎(Dijon)宫廷附近的社团生活非常丰富多彩，社团生活的影响在一定程度上使得这个乐派的音乐极为优美、细腻。勃艮第乐派音乐风格的特点是追求华丽或表现，偏重对位形式（模仿、卡农、谜式音乐）勃艮第乐派的音乐与“新艺术”(Ars Nova)后期以佩鲁贾(Mateo da Perugia)和桑莱谢(Jacob Senleches)为代表的矫饰风格尖锐对立，而与法国-佛兰芒乐派有密切联系，法国-佛兰芒乐派在1440—50年间的早期代表人物有迪费和奥克冈(J. Ockeghem)。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

勃 艮 第 乐 派

(Burgundian School)

由十五世纪早期一些作曲家所形成的主要的欧洲大陆乐派，主要代表人物是 G.迪费(G.Dufay, 1400—74)和 G.班舒瓦(G.Binchois, 1400—60)。它构成“新艺术”(ars nova, 十四世纪)与佛兰芒乐派(1450—1600,参见音乐史)之间的一个过渡环节。在早一些的著作中,勃艮第乐派被称作“第一尼德兰乐派”(参见尼德兰乐派)如今,人们采纳“勃艮第乐派”是由于这一时期的音乐活动集中在菲利普(好人), (1419—67)和查理(无畏者), (1467—77)统辖下的勃艮第公爵领地的文化范围内，包括比利时，尼德兰及法兰西东部。位于第戎的宫廷是西欧的文化中心，这一文化体现在艾克兄弟的绘画中，也保留在流传至今的那些以“从前”为开头的神话故事中，表现为式样古怪的尖形鞋，高高的圆锥形帽子和华丽奇异的服饰。这个时期另一重要的音乐中心是在康布雷。“勃艮第”这一名称有时会受到非议,根据是乐派中没有一个作曲家是在勃艮第出生的，这理由很难站住脚。

勃艮第乐派中有许多作曲家依附于勃艮第宫廷。他们按年代大体排列是：维德(Jacques Vide,全盛期1423—33)、格勒农(Nicolas Grenon, 全盛期1385—1449)、方丹(Pierre Fontaine, 全

盛期1404—47)、班舒瓦(Gilles Bincheisl,400—60)、迪费(Guillaume Dufay，1400—74)，吉泽冈(Hayne van Ghuzeghem 全盛期1457—72)和罗伯特莫顿(Robert Morton1440—75)。迪费只是一度与勃艮第宫廷有过联系(大约在十五世纪四十年代)，但他却得了个“卓越的勃艮第领袖”的头衔。吉泽冈和莫顿分别出生在佛兰芒和英国。另外有些作曲家的作品与勃艮第乐派的作品有着密切的联系，很可以归到这一集团，著名的有阿诺尔德(Arnold)和兰丹(Hugo de Lantins)。

勃艮第的乐风与十四世纪晚期(塞利西斯，索拉格，佩普契亚)的繁琐造作和“早期巴黎人”(塔皮西尔，卡门，凯撒)的刻板冷峻形成鲜明对照。迪费与班舒瓦深受邓斯泰伯尔(Dunstable)及其同代人的英国乐派的影响，或许还受了意大利模式的熏陶，他们发展了一种半透明的美妙、柔和的音乐语言，这种音乐语言在今天的魅力不亚于五百年前。他们最重要的贡献(可能源自英国传统)或许是将三度音程作为主要的旋律音程；他们的许多旋律很可以看作“装饰性的三和弦”(见谱例，迪费的 Craindre vous Vueil)；创立基于三和弦和声极其协和的风格，也是同样重要的贡献，这种三和弦通常出现在属—主关系的音乐中；大调式的运用比奥克冈(Ockeghem)和若斯坎(Josquin)以后的时期广泛得多；福布尔东(Fauxbourdon)是一个很重要的创新。除了创作弥撒和经文歌的迪费外，勃艮第作曲家倾力于世俗音乐形式，特别是回旋歌(Rondeau)。这类乐曲常被纳入复调音乐的固定模式，通常有三个声部，音域较高，四三拍(完全节拍)。这一时期的音乐被称为一部“天国的交响乐”是不无理由的。在同时代的绘画中以天使手持这一时期的乐器——维奥尔琴(小提琴的前身)，肖姆(中世纪时的双簧管)，雷高德(八孔竖笛)，长号，海号，独弦琴反映了上述这种音

乐。

谱例：



黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

尼 德 兰 乐 派

(Nelher lands school)

R.G.基塞韦特尔(R.G.Kiesewetter)在他的著作《尼德兰的音乐贡献》(Die Verdienste der Niderländer um die Tonkun(ct 1826)中创用的乐派名称，所指系十五、十六世纪低地国家一大批音乐家。他将此乐派区分为第一、第二和第三尼德兰乐派，分别以迪费(Dufecy，1400—74)，奥克冈(Ockeghem，1430—95)和奥布雷赫特(Obrecht 1452—1510)，若斯坎·德普雷(Josquin després 1450—1521)为领导。如今，这些名称一般废弃不用，主要是因为所谓的"尼德兰"大师中只有奥布雷赫特是出自尼德兰地区，其余的或来自南部低地(比利时)，法兰西北部(康布雷)或勃艮第(第戎)。勃艮第乐派是第一尼德兰乐派一个比较恰当的名称，而从奥克冈到拉索的音乐家则完全可以归入各个不同时期的佛兰芒乐派。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

法国-佛兰芒乐派

(Ecole franco-flamande)

重要的音乐流派，出现于十五世纪的第二个四分之一的时期，地点在今天法国的北部、比利时和荷兰的南部。从最广义上讲，荷兰的所谓尼德兰乐派(Niederländische Schule)即是指这个乐派。法国-佛兰芒乐派在整个欧洲声势浩大，一直持续了一百五十多年。这个乐派的音乐家，按民族和所操语种，可分为两支，一是籍贯为列日(Liège)、埃诺(Hainaut)和庇卡底(Picardie)地区的法兰西支；另一是越来越具重要性的佛兰芒支，但这两支在风格上的统一性是显而易见的。这可以通过那些音乐家们对复调对位的趣味来证明，当时的复调每个声部旋律的重要程度相等，他们还爱好丰满的音响(完全和弦)、简单和声(五音或四音关系)的功能和流畅的节奏，还有，他们的作品往往带有宗教和礼拜色彩。这一新风格的传播中心是黑尔(Lille)、图尔内(Tournai)、蒙斯(Mons)、列日(Liège)、安特卫普(Anvers)、根特(Gand)、布鲁日(Bruge)等地的主教座堂(Cathédrale)和大教堂(Grande église)的唱诗班，特别是迪费(G·Dufay)在1409至1418年间接受教育并形成自己风格的康布雷大教堂(Cathédrale de Cambrai)。

中世纪的衰败其标志是神秘启示运动(Mouvements d'inspiration mystique)，例如"新宗教"(Devotio moderna)的兴起。随

着中世纪的没落，法国-佛兰芒乐派给宗教音乐带来了生机，今存的一个重要礼拜曲谱证明了这一点，它是音乐祈祷中不可逾越的典范之一。把普通的弥撒配以音乐成了当时作曲家的一个主要任务。四个、尔后是五个至六个声部的单一复调弥撒（Messe Poliphonique unitaire）最初建立在礼拜的或世俗的定旋律(Cantus firmus)上，后来，到十六世纪，以弥撒形式出现的模拟式改编(Parodie)一般建立在经文歌(Motet)或尚松(Chanson)上。同时，特点也逐渐突出，并由繁花似锦的经文歌大大丰富了它的内容，经文歌后来成为专门术语，表示所有为拉丁文宗教词谱写的复调音乐作品。法国-佛兰芒的风格还扩展到了非宗教艺术领域，它与社会生活的音乐形式相对应，最初是尚松，后来是艺术歌曲(Lied)和复调牧歌（Madrigal polyphonique)直至管风琴乐。通俗语言（Langue vulgaire，与拉丁语相对的一种罗曼语言）歌词通常是用来区别世俗作品和宗教作品的唯一因素。例如奥克冈(J. Ockghem)的作品、若斯坎·德普雷(Josquin des Prés)晚年创作的高对位尚松(Chanson hautement contrapuntique)或者十六世纪上半叶尼德兰音乐家的很多作品都以此同纯法国风格的尚松、也叫巴黎式尚松相区别。

在音乐史上，还没有哪一个时期能和这个时期相比，这个时期的音乐界人才济济，拥有众多的一流音乐家。其中最出名的有：迪费(G. Dufay 约1400—1474)，奥克冈(J. Ockeghem 约 1425—1497)，若斯坎·德普雷(Josquin des Prés 约1440—1521?)和拉絮斯(R. de Lassus 约1532—1594 即拉索 Lasso)。这个乐派的第一个阶段可以看作是中世纪复杂对位的复调音乐、四声部音阶练声曲、旋律不断改革的浪潮和旋律婉转的“器乐”特点的顶峰。代表人物有迪费、雷希斯(J·Regis)，卡隆(F. Caron)、奥克冈、比

努瓦（A. Busnois）和理论家廷克托里斯(J Tinctoris，著作有《对位艺术》Liber de arte contrapuncti)。从十五世纪的最后三分之一起，人文主义影响到了这个乐派，法国-佛兰芒乐派的音乐家因而与意大利有了接触。若斯坎·德普雷及其同代人的音乐开始人性化，使用更加有感情的表现法，经常是忧郁的，甚至是痛苦的。复调的成分减弱了，在它的内部，两或三个声部的乐句与四个声部的气氛陪衬形成对比，甚至高音声部与低音声部形成对比。以“固定音型”(Ostinato)、动机或模进的形式将反复引入旋律起伏中，模仿逐渐地趋于取代所有其它的对位手法。这些革新产生于一种新的侧重点，即把经文(歌词)和音乐更紧密地结合起来。若斯坎·德普雷、韦尔贝克(G. van Weerbeke，他是所有人中最意大利化的)、孔佩尔(L. Compère)、奥布雷赫特(J. obrecht)、伊萨克(Isaac)、拉吕(P. de la Rue)、布吕梅尔(A. Brumel)、费万(de Févin)和穆东(J. Mouton)等都是这一时期的代表人物。他们后来由一些对意大利不感兴趣的音乐家接替，甚至象维拉尔特(A. Willaert) 那样生活在意大利的也不为意大利所动，这些音乐家几乎全部属于突出系统模仿手法的紧凑风格的。他们是：维拉尔特、贡贝尔(N•Gombert)、克雷基荣(Th. Créquillon)、克莱门斯(J. Clemens non Papa)和阿卡代尔特(J. Arcadelt)，维拉尔特是意大利牧歌的创始人之一。十六世纪下半叶是法国-佛兰芒乐派的最后时期，这一时期也是文艺复兴音乐最辉煌灿烂的阶段，在这个时期传统势力与伴随寻求人文主义而生的新鲜事物——和弦进行风格(Style vertical)、半音体系(Chromatisme)、音型主义(Figuralisme)、复合唱(Polychoralité)等相对抗。在这个被称为“保留音乐”（Musica reservata)的时期，最伟大的大师是拉索斯，这位精雕细琢的天才已经让人预感到巴罗克风格。他的大量作

品全部凝聚着表现经文的苦心，充满着强烈戏剧色彩的浓重气氛，展现了一幅感情画卷，它唤起了对半音体系和表现力的最勇敢的探求。在勒热纳(Cl. Le Jeune)的作品中，法国-佛兰芒复调风格已具“古风格”(Stile antico)的特点(例如《十二和音》Dodecacorde)，而罗尔(R. de Rore)和蒙特(Ph. de Monte)则较为墨守陈规。法国音乐家加入了这一行列，尽管还带有明快、简洁的特点，比如塞尔通(P. Certon)、塞尔米希(Cl. de Sermisy)、马亚尔(J. Maillard)、古迪梅尔(Cl. Goudimel)等。同时，法国-佛兰芒风格也进入了日耳曼诸国的疆域，代表人物有芬克(H. Fink)、施托尔策尔(Th. Stoltzer)、瓦尔特(J. Walter)、森弗勒(L. Senfl)和莱希纳(L. Lechner)。尔后，这个风格传遍了整个欧洲，代表人物在意大利有帕莱斯特里纳(Palestrina)，在西班牙有莫拉莱斯(Cr. de Morales)和维多利亚(T. L. da Victoria)，在英国有塔弗纳(J. Taverner)、泰(Chr. Tye)和塔利斯(Th. Tallis)。但这最后的辉煌繁荣时期没有持续多久便移入新的风格，在意大利，新的风格伴随“剧院风格”(Stile rappresentativo)应运而生；后来新风格过渡到具有巴罗克特点的称为通奏低音或有伴奏单旋律乐曲的阶段。只有荷兰的斯韦林克(J. P. Sweelink)在十七世纪的头二十年，作曲时还忠实地坚持严格的复调，并教授大批管风琴弟子，成为文艺复兴复调到巴赫(J. S. Bach)复调的主要纽带。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

佛 兰 芒 乐 派

(Flemish Schooe)

（1）文艺复兴时期的一个主要乐派，继勃艮第乐派之后活动于1450年至1600年间。它包括一系列众多卓越的作曲家，许多人在当时就是无可争辩的领袖人物。他们来自南部尼德兰地区，约在今天的比利时（安特卫普、布鲁日——佛兰芒北部；列日、蒙斯——瓦隆南部）以及毗连法兰西北部的地区，佛兰芒乐派往往被称作第二和第三尼德兰乐派（参见尼德兰乐派）；在英语国家，佛兰芒一词通常与绘画史联系在一起，所指系比利时北部地区。由于现今比利时的佛兰芒人操德语，瓦隆人操法语，因而进一步的语义上的问题便摆在人们面前。一些著作者觉得把佛兰芒一词归入文艺复兴音乐是错误的。佛兰芒乐派中，来自比利时南部的佛兰德和法兰西北部的作曲家都在文艺复兴音乐中有各自的贡献。尽管如此，比起法国——佛兰芒乐派或法国——尼德兰乐派来，佛兰芒这一名称更可取一些。虽然它的成员来自同一地区，佛兰芒乐派，（本词典即如此称呼），在严格意义上并非某一国的乐派——比如法国与意大利的“新艺术”（ars nova）——而是一个范围非常广的国际性运动。这是由于所论及的这些作曲家很少留在故国，他们移居他国，并在那里的教堂合唱队和王公的教堂内有很高的地位。他们是十五世纪法国音乐运动的领袖人物。十六世纪上半叶在他

们的影响下，法国、德国、奥地利、意大利、英格兰、西班牙、波兰和匈牙利诸国激发了各自的音乐才华。十六世纪下半叶在佛兰芒的老师和他们的“外国”学生之间经历了一个竞争与合作并存的局面。

（2）已知最早一位尼德兰血统的作曲家是西科尼亚(Johannes Ciconia,生于列日，1335—1411)，他不仅在本国城市，而且在帕多瓦(意大利东北部城市)活动，这是十六世纪他同国人漫游热潮的先兆。早期佛兰芒作曲家还有林布尔吉亚（Johannes de Limburgia)，利贝尔（Reginald Liebert？)、阿诺尔德·德兰丹(Arnoldde Lantins)、雨果·德兰丹（Hugo de Lantins)和吉泽冈(Haynevan Gizeghem)。然而，佛兰芒乐派(如我们所理解的)是由大师奥克冈（Johannes Ockeghem，生于比利时的埃诺省，1430—95)，开始的，他开创了一种完全不同于他的先辈(迪费，勃艮第乐派)的音乐风格。他对复调织体、曲式和表现的处理手法如此新颖以至学者们试图追溯它的“起源”，却是徒劳的，很可能这就是真正的起源。

下面是按照年代排列的最重要的佛兰芒作曲家。一些法国—佛兰芒作曲家(标以Fr.)也包括在内。

1425年前后：奥克冈(Johannes Ockeghem，1430—95)、比努瓦（Antoine Busnois Fr.？—1492)、巴比罗（Jacques Barbireau1408—91)、巴西龙(Philippe Basiron，生卒年不详)。

1450年前后：奥布雷赫特(Jacob Obrecht，1452—1505，尼德兰人,生于贝亨奥普佐姆)、韦尔贝克(Gaspar van Weerbecke，1445—1514以后)、伊萨克(Heinrich Isaac，1450—1517)、若斯坎·德普雷(Josquin des Prez 1450—1521)、拉吕(Pierre de la Rue，Fr.？—1518)、孔佩尔(Loyset Compère，Fr.，1455—

1518)。

1475年前后：穆东(Jean Mouton, 1470—1522)、费万(Antoine de Fevin Fr•1474—1512)、维拉尔特(Adrian Willaert, 1490—1562)、贡贝尔(Nicolas Gombert, 1490—1556)、里夏福尔(Jean Richafort, 1480—1548)。

1500年前后：贝尔赫姆(Jachet Berchem, ？—？)，曼图亚的雅凯特（Jachet of Mantua Fr.1495—1559)、雅克比斯(Jacques Buus, ？—1565)、雅各布阿卡代尔特（Jacob Arcadelt, 1505—1568)、克莱门斯（Jacobus Clemens, 又名 Clemens non Papa1510—1556)、韦尔德洛(Philippe Verdelot, ？—1550)。

1525年前后：罗尔(Cipriano de Rore, 1516—1565)、蒙特(Philippe de Monte, 1521—1603)、凯尔勒（Jacobus dekerle, 1531/32—91)、拉索(Orlando di Lasso, 即拉絮斯 Lassus 1532—94)、韦尔特(Giaches de Wert, 1535—96)。

1550年前后：雷尼亚尔(Jacob Regnart, 1540—99)、吕伊通(Charles Luython, 1556—1620)、马克(Giovanni Jean de Macque, 1550—1614)。

佛兰芒大师们很大的贡献是创立了一种新的复调风格。它的特征是(在观念上)所有声部地位平等，以及始自若斯坎的，坚持使用模仿手法作为获得这一平等的主要手段。这一倾向甚至出现在定旋律声部独立于其它声部的对位织体并与其它声部的对位织体取得平衡的音乐作品中(男高音弥撒曲和十五世纪的经文歌)。弥撒和经文歌是佛兰芒作曲家浩瀚的曲目中的精华。形形色色的各“民族”世俗音乐逐渐渗入，(法国的)尚松(Chanson)、(意大利的)牧歌(Madrigal)、(德国的)德国艺术歌曲(Lied)，以及大量的世俗形式，如维拉内拉(Villanella)、小坎佐纳(Canzonet)、芭蕾(Ba-

lletto)等，这预示着佛兰芒乐派已濒临衰亡。

（3）下面是在总体框架内对佛兰芒乐派发展的扼要叙述。勃艮第乐派迪费与早期的佛兰芒大师（奥克冈、奥布雷赫特）之间的主要区别是从三声部的写作到四声部的写作；从相对高而窄的音域到较为低而宽的音域（低音声部首次出现）；从中世纪的对比音色到丰满而洪亮的人声，很可能是无伴奏合唱（a capella）；从清晰的分句和终止到"无休止的旋律"；从早期大调式的表现到调式和声的阴郁色彩；从经常是旋律伴奏形式的（装饰性的）和弦风格，到每个声部的旋律线条大力装饰的、真正的复调风格；从贵族式的精致纤细到敬畏的虔诚和神秘的表现。

虽然奥克冈和奥布雷赫特往往被人相提并论，可是两人在风格上的区别还是很显著的。这两人之间奥克冈比奥布雷赫特更富于佛兰芒味，与迪费的区别比奥布雷赫特与迪费的区别更为鲜明。奥布雷赫特频繁使用和弦经过句、完全终止和乐段处理手法。事实上，这两种倾向贯穿于佛兰芒音乐发展的全过程。前者（严格的复调、连续进行、无终止、单一力度）以奥克冈、伊萨克（Isaac）、拉吕（La Rue）、贡贝尔（Gombert）、德蒙特（de Monte）为代表；后者（部分的和弦风格、分段进行、有终止、运用对比力度）以奥布雷赫特、若斯坎（Josquin）、维拉尔特（Willaert）和G.加布里埃利（G.Gabrieli）为代表。虽然佛兰芒作曲家在他们的弥撒曲中偶然运用繁复的比例记谱法和谜式卡农，可是把这一特征强调为佛兰芒乐派显著的特征则是一种误解。甚至到现在，已出版的一些著作中，奥克冈仅是通过他的三十六声部的卡农（很可能不是他写的）或"万应弥撒"Missa Cuiusvistoni 向读者介绍的，而若斯坎则是通过他的早期卡农式弥撒"武士"（Ho mme armé）。实际上，十五世纪中叶的英国作曲家们在创制谜式卡农方面远远超过了低

地国家（荷兰、比利时、卢森堡）的同行们。奥克冈、伊萨克和若斯坎作品中的记谱法的复杂程度只是所能见识到的十四世纪晚期法国音乐中的残余。

贲知真译自美国《哈佛音乐词典》

威尼斯乐派

(法 Ecole venitinne，意 scula veneziana)

（1）威尼斯在十六世纪初以音乐出版著名，威尼斯音乐出版业的创始人是彼得鲁奇(O.Petrucci)。十六世纪中叶，以圣马可大教堂(Basilique St-Marc)为中心发展起一个乐派，佛兰芒人维拉尔特(A.Willaert)在1527至1562年间任该教堂乐长；维拉尔特在音乐领域里积极活动，当过指挥、作曲家和教师，对当地音乐生活起了决定性的推动作用。威尼斯乐派与因循守旧的罗马乐派同时出现，最后占了上风，该乐派在意大利文艺复兴末巴罗克初的风格探索中处于优势地位。威尼斯乐派的影响通过一些作曲家一直扩展到阿尔卑斯山以外，他们是：加卢斯(J.Gallus)、哈斯勒(H.L.Hassler)、普雷托里乌斯(M.Praetorius)、G·加布里埃利(G.Gabrieli)的学生许茨(H.Schütz)。因为在圣马可教堂相继有许多杰出的音乐家，所以威尼斯不仅在宗教音乐和器乐领域而且在世俗音乐领域都留下了革新的印记。圣马可大教堂的音乐家有：乐长罗尔(C.de Rore)、扎利诺(G.Zarlino)、克罗切(G.Croce)、管风琴师比斯(J.Buus)、A.加布里埃利(A.Gabrieli)、帕拉博斯科(G.Parabosco)、帕多瓦诺(A.Padovano)、贝拉维尔(V.Bell Haver)、梅鲁洛(Cl·Merulo)、瓜米(G.Guami)、G.加布里埃利(G.Gabrieli)。威尼斯乐派作品的特点在于使用

复合唱(polychoralité)、色彩探求 (recherche de la couleur), 在华丽乐曲中声乐和器乐的混合、丰富的对比音响。在A.加布里埃利特别是G.加布里埃利的作品中，这一美学特征得到了完全的体现。另外，半音和变调手法对生动的牧歌发展起了推动作用。维拉尔特和罗尔已使用过半音和变调手法。同时，梅鲁洛和加布里埃利家族特别使得管风琴演奏技巧高速发展，并建立了一些形式，如托卡塔、坎佐纳、前奏曲等。在乐理领域里，维拉尔特的学生扎利诺和维琴蒂诺(N. Vicentino) 合写了一部重要的著作《和声的设置》(Istituzioni harmoniche 1558)。

(2)在巴罗克时期，威尼斯依然是抒情歌曲和器乐曲方面探索的中心。1637年，卡夏诺剧院 (Théâtre S•Cassiano) 落成，演出罗马人马内利(Fr•Manelli) 的《安德罗米达》(Andromeda), 这是第一座公开开放的剧院，对抒情戏剧的发展产生了深远的影响。虽然歌剧是由罗马传入的，但在威尼斯获得决定性的转折，代表人物是蒙泰韦尔迪，他于1613年被任命为圣马可大教堂的乐长，在圣马可大教堂任职到逝世(1643)，在三十年的积极活动中编写了《牧歌》(Madrigaux) 的第六、第七、第八卷 (1614、1619、1638)，《音乐的恢谐》(Scherzi musicali 1632)，《道德海洋》(Selva morale 1640)，四声部弥撒曲(Messe á 4voix)和诗篇歌(Psaumes 1650)，以及《牧歌》的第九卷(1651年作者逝世后出版)。自蒙泰韦尔迪开始，复调音乐过渡到加伴奏的单旋律乐曲。蒙泰韦尔迪创造了“激动风格” (stile concitato)和崭新的和声与器乐语言，他以顿挫的方法表现出人类的激动和悲哀。在抒情戏剧方面，威尼斯时期的剧目有:《尤利西斯的回转》(Il Ritorno di Ulisse 1641)和《教皇加冕》 (Incoronazione di Poppea 1642), 《教皇加冕》是第一部历史题材的歌剧，这是一部旋律丰富，表现

力强，结构变化多样，富于现代主义和戏剧构思的不朽作品。卡瓦利(P. Fr. Cavalli)发展了威尼斯歌剧的戏剧表现手法，作品有《埃吉斯苏斯》(Egisto 1643)、《伊阿宋》(Giason 1649)；切斯蒂(M•A•Cesti)发展了威尼斯歌剧的旋律性，并使它达到顶峰，作品有《奥龙特斯》(Orontea 1649)、《多丽丝》(Dori 1667)。威尼斯歌剧的特点在于宣叙调和完整形式的咏叹调之间的区别趋于明显，追求炫耀声乐技巧，运用器乐插部，与罗马歌剧相比，合唱的重要性降低了，情节复杂，涉及历史、田园、神话、讽喻等方面，人物众多，场面变化丰富，排场豪华。这一风格的代表人物还有莱格伦齐(G. Legrenzi)、波拉罗洛(C. Fr. Pollarolo)、帕拉瓦奇尼(C. Pallavacini)恰尼(P. A. Ziani)和萨克拉蒂(Fr. P. Sacrati)。与抒情艺术发展的同时，卡瓦利、切斯蒂和莱格伦齐还发展了咏叹调和康塔塔形式的单旋律风格。

（3）威尼斯乐派还跟巴罗克器乐形式，特别是独奏协奏曲的发展相关。威尼斯乐派的首批大师就早已对复协奏曲风格的形成作出了卓越的贡献：追求音色对比、声部的交织，探寻人声和乐器的表现力。在波伦亚乐派兴起和托雷利(G. Torelli)、科雷利(A. Corelli)成名后，威尼斯便在器乐方面占据主导地位。在“大协奏曲”(马切洛〔Marcello〕、维瓦尔迪〔Vivaldi〕)出现的同时，独奏协奏曲也在发展，形式也固定下来了(快板——行板——快板)。阿尔比诺尼(T. Albinoni)是这一体裁的创造者之一，维瓦尔迪对该体裁的贡献最大。在他充满抒情和幻想的大量作品中，具有代表性的是作品第3号(《协和的灵感》Estro armonico)、第4号(《离奇》La Stravaganza)、第8号(《协和与创新的竞赛》Il Cimento dell' armonia e dell'invenzione)、第9号(《齐特拉琴》La Cetra)和第10号。而莱格伦齐的作品对建立奏鸣曲形式有重要

意义。管风琴方面有贡献的是马切洛、阿尔贝尔蒂(D·Alberti)和加卢皮(B.Galuppi)。

威尼斯的音乐学院也很重要。这里的音乐学院来自在那不勒斯创立的公众音乐教育机构，它们的名字便能说明这一点。这些音乐学院由于最出名的音乐大师们的合作而身价倍增，在欧洲取得了很高的威望。莱格伦齐长期担任"乞丐"音乐学院(Conservatoire dei Mendicanti)的院长。加卢皮(B.Galuppi)是十八世纪在威尼斯的一个突出人物，他发展了意大利喜歌剧(《乡下的哲学家》Il Filosofo di campagna，1754)，他在晚年领导"患绝症者"音乐学院(Conservatoire degi Incurabili)，哈塞也曾在该音乐学院出色地担任过院长。维瓦尔迪在"可怜人"音乐学院(Conservatoire della Pieta)长期活动。在威尼斯还造就了加斯帕里尼(Fr.Gasparini)，在他众多的学生中有斯卡拉蒂(D.Scalatti)和那不勒斯人波尔波拉(N.A.Porpora)和约梅利(N.Jomelli)。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

威尼斯乐派

(Venetian School)

十六世纪在威尼斯从事音乐活动的佛兰芒和意大利作曲家的一个乐派，由维拉尔特(Adrian Willaert, 1490—1562, 1527年任圣马可教堂乐长）创立，还包括下列音乐家：A.加布里埃利(Andrea Gabrieli,1510—1586),罗尔(Cipriano de Rore,1516—1565)，以上二人均是维拉尔特的学生。瓜米(Gioseffe Guami, 1540—1611)，G.加布里埃利(Giovanni Gabrieli 1555—1612)，克罗切(Giovanni Croce, 1560—1609)，管风琴作曲家比斯(Jacques Buss, ？—1565)，帕多瓦诺(Annibale Padovano,1527—1575)，贝拉维尔(Vincenzo Bell' Haver, 1530—1587)，梅鲁洛(Claudio Merulo, 1533—1604)，音乐理论家维琴蒂诺(Nicola Vicentino, 1511—1572)，扎利诺(Gioseffo Zarlino, 1517—1590)。

鉴于当时罗马乐派体现了长期发展的复调音乐的最高成就，威尼斯乐派的重要性在于它创新和进步的趋势，与佛罗伦萨的单旋律音乐一起为十七世纪的音乐发展铺垫了道路。这一乐派的贡献有：维拉尔特的半音体系和更为自由的转调的运用；A.加布里埃利和梅鲁洛的托卡塔风格；维琴蒂诺对微分音的大胆探索和试验；扎利诺对纯律、和声二元论反对平均律一定程度上的研究；最

为重要的是G·加布里埃利以处理成群宽广的音响气势，复合唱的手法及回声效果和对乐器运用的改进，体现了辉煌的“威尼斯风格”，并使他获得“配器法之父”的称号。威尼斯乐派主要传至德国，加卢斯（Jacobus Gallus，1550—1591），H.普雷托里乌斯(Hieronymus Praetorius，1560—1629)，哈斯勒（Hans Leo Hasseler，1564—1612)，普雷托里乌斯（Michael Praetorius 1571—1621)成为这一乐派在德国最重要的代表人物。

威尼斯乐派虽然一时被佛罗伦萨新颖的单旋律音乐掩蔽了光彩，但在整个巴罗克时期，它仍有着持续的影响。一个时期它的根基在佛罗伦萨(声乐)与威尼斯(器乐)是同等牢固的。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

罗 马 乐 派

(法 Ecole romaine, 意 scula romana)

（1）十六世纪中叶罗马教会中发展起来的音乐流派。罗马教会以其众多唱诗班的活动闻名于世，其中最重要的有：西斯廷小教堂唱诗班(Chapelle Sixtine)、梵蒂冈圣彼埃尔教堂的“朱利亚唱诗班”(“Capella Giulia” de St-Pierre-du Vatican)、拉特兰圣约翰教堂的皮亚唱诗班(“Capella Pia” de St-Jean-de Latran)和大圣母院的利比里亚唱诗班(“Capella Liberiana” de Ste-Marie-Majeure)。当时威尼斯乐派正掀起改革浪潮，而罗马乐派则几乎专门创作服务于宗教的作品(弥撒曲、经文歌、诗篇歌、圣母颂歌、应答圣歌、谴责曲、耶利米哀歌、奉献经、连祷歌)，忠实地保留法国—佛兰芒乐派音乐的“无伴奏合唱”风格。这个乐派最重要的代表人物是帕莱斯特里纳(G. P. da Palestrina 1525或1526—1594)，他也是文艺复兴末期音乐界最有影响的人物之一。在他的作品中，声乐的复调传统达到顶峰。帕莱斯特里纳继续费斯塔(C. Festa)和阿卡代尔特(J·Arcadelt)的探索，费斯塔从1517年直至逝世，历任西斯廷小教堂的唱诗班成员，唱诗班领唱和教堂乐长；阿卡代尔特从1539年到1552年在朱利亚唱诗班供职。帕莱斯特里纳在所创作的经文歌特别是大量的弥撒曲中，将佛兰芒乐派的传统对位技术和典型拉丁风格的柔美旋律完善地结合起来，

使之成为一种清澈的风格。帕莱斯特里纳创作了富有深刻宗教意味的代表作品。他的所有活动几乎都是在罗马展开的，最初是大圣母院唱诗班的少年歌手，后来相继担任圣彼埃尔教堂(1550)、拉特兰圣约翰教堂(1555)、大圣母院(1561)的教堂乐长，后又回到朱利亚唱诗班。他以他的主张和他的风格造就了F.阿内里奥(F. Anerio)、G.Fr.阿内里奥(G.Fr.Anerio)、索里亚诺(Fr.Soriano)、焦万内利(R.Giovannelli)、G.B.纳尼诺(G.B.Nanino)、G.M.纳尼诺(G.M.Nanino)、阿莱格里(Gr.Allegri)等。其中索里亚诺也许是这些学生中最重要的一位，他与F.阿内里奥合作出版了罗曼升阶经的梅迪奇版本(l'édition médicéenne du Graduel romain)；G.M.纳尼诺担任过大圣母院和教皇小教堂的乐长，他是第一位在罗马开设音乐学校的意大利人，他亦因此而出名。在罗马以外，以同一风格创作的作曲家有：鲁福(V.Ruffo)、韦罗纳(G.M.Asola de Vérone)、因杰涅里(M.A.Ingegneri)。鲁福在1563年至1573年任米兰大教堂乐长，因杰涅里在1581年任克雷莫纳大教堂的乐长。十七世纪，罗马乐派受到威尼斯乐派的影响。属于这一时期的音乐家有：阿戈斯蒂尼(P.Agostini)、阿巴蒂尼(A.M.Abbatini)、贝内沃利(O.Benevoli)、V•马佐基(V.Mazzocchi)。他们丰富了多声部复调。上述罗马乐派大师中的一些人在圣菲利普•内里(St Philippe Neri)创建的奥拉托利会(Oratoire)展开活动。最初的清唱剧和单旋律形式产生于奥拉托利会。除了意大利赞美诗集的作者阿尼穆奇亚(G.Animuccia)之外，还有阿内里奥。

(2)十七世纪上半叶罗马的地方音乐流派，它振兴了歌剧的发展。1600年，清唱剧演员在新教堂(Chiesa Nuova)的附设小教堂演出了卡瓦莱里(E.de' Cavalieri)的《灵与肉的表现》(Rapp-

esentazione di Anima e di Corpo)。这部作品把“佛罗伦萨社”(Camerata *fiorentina*)的宣叙风格介绍到罗马。这个风格的作品后来还有阿加扎里(A. Agazzari)的《优梅利奥》(Eumelio)，这是一部警世题材的田园剧，于1606年在罗马神学院上演。但1619年上演的兰迪(S. Landi)的作品《奥尔菲斯之死》(La More d'Orfeo)标志着罗马乐派开始明显地带有佛罗伦萨的特点。首先是追求场面的豪华和多变，这一倾向既表现在剧本的构思上，亦表现在音乐上。取自神话故事、文艺复兴时期的史诗、古代故事或圣经故事的剧情表明对场面变化和人物冲突的偏爱。作曲家们很快就意识到了佛罗伦萨“歌唱性宣叙调”(recitar cantando)不足以博取公众的注意，并倾向于在“歌唱性宣叙调”中穿插咏叹调(arie)，和合唱，咏叹调中凝聚了抒情的成分；合唱继承了文艺复兴时期牧歌的传统。在D. 马佐基(D. Mazzochi)的歌剧《阿多内的锁链》(La catena d'Adone1626)的出版序言中表明了这一特点。《阿多内的锁链》取自马里诺(G. B. Marino)的《阿多内》(Adone)。马佐基在序言里提到“结束了宣叙调乏味的”“半咏叹调”，并有对“牧歌进行精细研究”所得到的启示。这部作品的价值还在于它是由一些罗马的巡回剧团演出，成为以后数十年间影响极大的首批艺术输出。兰迪的歌剧《圣阿莱西奥》(Sant' Alessio)标志着一个重要的时期。该剧于1631年在朱巴纳里的巴尔贝里尼宫(Palais de Taddeo Barberini ai Giubanari)首演，翌年又在巴尔贝里尼剧院(Théâtre de Barberini)的落成典礼上再次上演。这部剧取材自圣亚历克西斯(St·Alexis，十五世纪人)的生平，是着重描写主角心理活动的悲剧，配角的活动则似乎取自当时人的生活。剧本的作者是罗斯皮廖西(G·Rospigliosi)，罗斯皮廖西当过红衣主教，后来在1667年至1669年任教皇，即克莱芒九世(Clement

Ⅸ)，他是罗马乐派最出名的代表人物之一。在巴尔贝里尼剧院上演的最有意义的歌剧中，有几部的脚本出自他的手笔，其中:《焦尔达诺笔下的赫尔墨斯像》(Erminia sul Giordano)、《阿特拉斯的魔殿》(Il Palazz incantato d'Atlante)被认为是他歌剧剧本的代表作。《焦尔达诺笔下的赫尔墨斯像》取材自《被拯救的耶路撒冷》(Jérusalem délivrée)，1633年由M·罗西(M·Rossi)谱曲;《阿特拉斯的魔殿》取材自《愤怒的罗兰》(Roland furieux)，1642年由L·罗西(L·Rossi)谱曲；它的上演以富丽堂皇著名。此外，罗斯皮廖西还是第一位"意大利喜歌剧"(opere buffe)剧本作家，作品有《忍受痛苦会得福》(Chi soffre speri)、《因祸得福》(Dal male il bene)。《忍受痛苦会得福》由V·马佐基和马拉佐利(M·Marazzoli)谱曲，1639年上演；《因祸得福》是阿巴蒂尼(A·M·Abbatini)和马拉佐利谱曲，1653年上演。教皇乌尔班八世(Urbain Ⅷ)逝世后，由于其继承人伊诺桑十世(Inocent X)的粗暴干涉，巴尔贝里尼剧院于1643年停止活动。巴尔贝里尼家族移居国外，十年后重回罗马，该剧院重新开张。但1657年起，该剧院彻底关闭。自此罗马乐派衰落，一方面是由于前后两任教皇的观点分歧，另一方面是由于"意大利"风格的歌剧，特别是威尼斯风格的歌剧在各地占了上风。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

罗 马 乐 派

(Roman School)

这一名词用于指罗马的帕莱斯特里纳(Palestrina，1525—1594)创立的无伴奏合唱的宗教音乐流派，其后又由一系列非常保守的音乐家继承并渗入了“威尼斯风格”复合唱的因素。这些音乐家主要在罗马活动，其中有：纳尼诺(G.M.Nanino，1545—1607)，索里亚诺(F.Soriano，1549—1621后)，焦万内利(R.Giovannelli，1560—1625)，阿内里奥(F.Anerio,1560—1614)，阿莱格里(G.Allegri，1582—1652)，D.马佐基(D.Mazzocchi，1592—1665)，V.马佐基(V.Mazzocchi，1597—1646)，福贾(F.Foggia，1604—1688)，贝内沃利(O.Benevoli，1605—1672)，贝尔纳贝伊(E.Bernabei,1620—1687)，巴伊(T·Bai,1660—1774)，皮托尼(G.Pitoni，1657—1743)和卡尔达拉(Caldara，1670—1736)。从总体上说，这些音乐家排斥当时流行的巴罗克音乐的形式和风格(咏叹调、宣叙调、清唱剧、康塔塔、歌剧、奏鸣曲、托卡塔等)，而致力于创作严格的宗教音乐(弥撒曲、经文歌、安魂曲、圣歌等)。他们基于帕莱斯特里纳时期声乐风格的原则，倾向于学者气派的处理手法(卡农技术)和宏丽的表现，因此十六、二十四甚至更多声部的弥撒曲在被恰当地称作“宏伟的巴罗克”音乐中并不罕见。有的作曲家在作品中运用的合唱队多至八个，它

们被排列在整个圣彼得教堂里。关于这一乐派在十八世纪的发展，参见K·G·费莱拉所著《论帕莱斯特里纳》中“十八世纪”一章(1929)及O·乌尔施普龙(Ursprung)主编的“音乐学杂志”第七卷中《无伴奏合唱》和《帕莱斯特里纳风格》。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

波伦亚乐派

(Ecole de Bologne)

器乐流派，十七世纪下半叶和十八世纪的头十年是这个乐派的全盛时期。1657年，卡扎蒂(M. Cazzati) 出任彼得罗尼奥大教堂(Basilique S. Petronio)的乐长，彼得罗尼奥大教堂就成为这个乐派的活动据点之一。卡扎蒂创作过许多奏鸣曲，特别是三重奏鸣曲，他的学生维塔利(G. B. Vitali 1632—1692)也十分热衷于这种体裁。托雷利(G. Torelli)在佩特罗尼奥大教堂任维奥莱塔琴(Violetta)演奏者，是"大协奏曲"的创始人之一，并是独奏协奏曲的积极倡导者，"大协奏曲"的形式最后由科雷利(A. Corelli)固定下来。继卡扎蒂之后，科罗纳(G. P. Colonna)接任其职，尔后，又由佩尔蒂(G. A. Perti)接任，佩尔蒂任职达六十年(1696—1756)。和其前辈们一样，佩尔蒂有大量的协奏曲式宗教作品和上百首单声部康塔塔(Cantate à voix seule)传世。托雷利、亚基尼(Jacchini)和马丁尼神父(Père Martini)等都是佩尔蒂的学生。著名的"爱乐协会"(Accademia Filarmonica)是音乐生活的另一个汇集地，博农奇尼父子(Bononcini Père et fils)是该会会员，科雷利于1670—75年在那里学习，这对他自己风格的形成起了决定性的作用。波伦亚乐派的代表人物还有：托西(G. B. Tosi)、德利·安东尼 (P. Degli Antoni 1648—1720)，小提琴

家、奏鸣曲作曲家巴萨尼(G.B.Bassani 约1657—1716)、加布里埃利(D.Gabrielli约1659—1690)和维塔利(T.A.Vitali 1663—1745)。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

波 伦 亚 乐 派

(Bologna School)

十七世纪活动于波伦亚地区的一个器乐作曲家的乐派。其中有卡扎蒂(M. Cazzati 1620—77)、维塔利(G. B. Vitali 1644—92)，德利·安东尼(P. Degli Antonii 1648—1720)、巴萨尼(G. B. Bassani 1657—1716)、D. 加布里埃利(D. Gabrielli 1650—90)，博里(Borri，生卒年不详)、托雷利(G. Torelli 1658—1709)，维塔利(T. A. Vitali 1665—1747)及阿尔德罗万迪尼(G. Aldrovandini 1665—1707)。

波伦亚乐派的重要意义在于发展了下列音乐形式：三重奏鸣曲(卡扎蒂、巴萨尼、维塔利)，小提琴独奏奏鸣曲(德利·安东尼、阿尔德罗万迪尼)，大提琴独奏奏鸣曲；(加布里埃利)，大协奏曲(托雷利，加布里埃利)，及小提琴协奏曲(托雷利)。这一乐派的作曲家在风格方面的贡献在于均衡的结构，优雅的表现和贯穿乐曲始终的抒情性。这些特征再加上审慎地回避高难技巧，与早期巴罗克弦乐作曲家马里尼(Biagio Marini)、法里纳(Carlo Farina)、乌切利尼(Marco Uccellini)以及他们的德国继承者罗森米勒(Rosenmüller)、瓦尔特(Walther)和比伯尔(Biber)的极度技巧形成鲜明的对比。这些早期巴罗克弦乐作曲家早就发展了小提琴演奏的一些特殊技巧，如弓杆击弦奏法，变格定弦法，靠

近琴马演奏，双弦、三弦奏法，更高把位的演奏（第5、第6把位）等等。波伦亚乐派从而成为重视技巧实验的早期巴罗克与具有炫技性辉煌风格的后期巴罗克之间的过渡。

波伦亚风格最著名的倡导者是科雷利(Arcangelo Corelli 1653—1713)，他自1666年至1671年在波伦亚学习、工作，于1670年成为著名的“爱乐协会”(Accademia Filarmonica)的成员。他显然属于波伦亚乐派，这不仅可以从他那严谨的古典风格中辨别，还可以根据他在其作品1号(1681年)和作品2号(1685年)中作的“可称为波伦亚的”(detto il bolognese)标记来证明。

波伦亚乐派的大量活动围绕圣·彼得罗尼奥教堂的乐队进行（该乐队1657年由卡扎蒂组建)。为了与新颖的那不勒斯情趣取得协调，该乐队于1701年进行了改组，加之财政紧缩波伦亚乐派就此衰亡。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

维 也 纳 乐 派

(Ecole vinnoise)

（1）十七世纪　在这个时代，这个术语并不是指地理上严格的确定地点，而是指一个呈放射状的中心，它同样影响到远离维也纳的作曲家。普里乌利(Giovanni Priuli)、瓦伦蒂尼(G. Va-lentini)、贝尔塔利(A. Bertali)、博纳门泰 (G. B. Buonamente)、韦尔迪纳(Pietro Francesco Verdina)、维斯马里(Filippo Vi-smarri) 和齐亚尼(P. A. Ziani) 等意大利大师将威尼斯的器乐介绍给皇宫，并将威尼斯器乐写成三重奏或多种乐器合奏的形式，作为代表作品。正是在此基础上，并吸收各种民族风格的因素(变奏组曲、民间歌曲)和跨民族的因素（艾米利亚乐派、法兰西舞曲、英国变奏曲、德国小提琴作品），产生了这个乐派的核心人物施梅尔策(T. H. Schmelzer)的作品(约 1620—21 年于奥地利低地的沙伊布斯)。被认为是施梅尔策弟子的比贝尔 (H. I. Fr. Biber)效法施梅尔策，比贝尔和穆法特 (G. Muffat) 一样，活动于萨尔茨堡。在克雷姆西尔(Kremsier) 的利希腾施泰因—卡斯泰尔科恩(Charles de Liechtenstein-Castelcorn) 主教的小教堂是另一个中心；他的藏品是现今整个这个乐派最重要的资料来源。德国、意大利和斯拉夫的一些作曲家也属于这个乐派。如多拉尔(Johann Paptist Dolar，十七世纪中)、普林纳(Johann Jacob

Prinner, 1624—1694)、察赫尔（Johann Michael Zacher, 约1649—1712)、韦伊瓦诺夫斯基(P. J. Vejvanovský)、科尔钦格尔(Augustin Kertzinger, 1628年卒）等。意大利人专门的领域是教堂奏鸣曲(Sonata d'église)，在这方面，齐亚尼(Ziani) 有重要的贡献。此外，奥地利的作曲家以独特的方式发展了套曲。他们采用的形式（“幕间组曲”Aufzugssuite)预示着嬉游曲(divertimento)，并成为古典器乐的源流之一。芭蕾舞剧幕间曲(intermède de ballet) 在施梅尔策等作曲家的作品中占很大比重，幕间曲后来进入歌剧。施梅尔策和比贝尔最先以他们的小提琴奏鸣曲出名，他们使用了变格定弦（scordatura)、双音和描写性小曲(pièce descriptive)，例如比贝尔的《玫瑰经》(Rosaire)。小提琴的高超技艺、变奏的艺术、民间的和描写的成分出现在维也纳乐派的三重奏鸣曲中；然而三重奏鸣曲原本是属于意大利北部的传统。绝大部分器乐作品仍然大量从属于威尼斯的“坎佐涅”。由弗罗贝尔格尔(J. J. Froberger)和埃布纳(Wolfgang Ebner)首先开始，以科尔(J. K. Kerll)、波格利埃蒂(A. Poglietti)、里希特（F. T. Richter)为代表的键盘乐，也有类似的进步。综合各民族的风格不仅出现在作品中，而且体现在某些作曲家(如弗罗贝尔格尔、穆法特）的教学中，经常成为原则，对十八世纪的典范有着深远的影响，匡茨把对各民族风格的综合称为“混合风格”。这一本质上的进展主要通过福克斯 (J. J. Fux)、齐亚尼 (M. A. Ziani)，卡尔达拉(A. Caldala)、穆法特、瓦根赛尔(G. Chr. Wagenseil)等人的作品，一直延续到1700年以后，最后到达前古典主义和维也纳古典主义。

（2）二十世纪　为了影射维也纳古典主义，并让人们认识勋伯格的学生们组成的维也纳小组(1903—11)，他们是一些“有价

值的、能为人们理解的古老传统”的追随者，于是他们被称作第二维也纳乐派、二十世纪维也纳乐派或无调性维也纳乐派。他们中主要有贝尔格（A. Berg）、韦伯恩（A. von Webern）、施泰因(Erwin Stein，1884—1938)、霍尔维茨(Karl Horwitz，1884—1925)、林科(Karl Linke，1884—1938)、韦勒斯(E. Wellesz)，还有第二代，他们是上述人物的学生，除了聚集在豪埃尔(J. M. Hauer）周围的人，第二代人物有艾斯勒（H. Eisler)、阿多尔诺Th. W. Adorno)、赖希(W. Reich)、鲁费尔（Rufer)、阿波施泰尔(H. E. Apostel)、耶利内克(H. Jelinek)、拉茨（Erwin Ratz，1898)等人。人们比任何时期都更能说这个乐派的主旨在于开拓、在于勋伯格的总的性格、在于各自民主精神的发扬或在艺术领域中构思的一致。所以很难给这个乐派三大作曲家勋伯格、贝尔格和韦伯恩个人的贡献划清界限(维也纳乐派的特点)，他们每人的贡献是完全均等和相同的。他们最有特色的共同特点是：由文学(标题音乐)和由“世界观”(Weltanschuung，瓦格纳）支配的自由音乐，以及超越和声功能和调性(约1907—08)，而代之以开始为自由的，尔后服从于十二音理论(约1921—22)的无调性。在贝尔格和韦伯恩的作品中，人们看到了这两个基本贡献的本源（序列技术或始自“附加和声”的十二音时期)，而勋伯格则更象是承上启下的关键。尽管旧的调性解体，以绝对方式实现对大型曲式控制的希望却没有以明显的方式得到确认。虽然如此，维也纳乐派的影响已经给第二次世界大战后音乐革命的大趋势树立了发端的里程碑。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

那不勒斯乐派

(法 Ecole napolitaine,意 Scula napoletana)

意大利歌剧起源于佛罗伦萨，在罗马和威尼斯得到了发展，后来在十八世纪，那不勒斯成为意大利歌剧的主要中心。1651年，蒙泰韦尔迪（Cl. Monteverdi)的《教皇加冕》(Incoronazione di Popea)将意大利歌剧介绍给那不勒斯。数年之内，威尼斯歌剧风靡，这是当地早期歌剧作品的特点（如斯卡拉蒂A·Scarlatti青年时期的作品)。到了十七世纪末，那不勒斯乐派形成独特的风格，对整个欧洲影响极大，直至十八世纪中叶。基督受难、洛雷托圣玛丽亚、圣奥诺弗里欧和图尔基尼怜悯等四个著名的音乐学院造就了一批器乐作曲家和歌唱家。研究和教学使意大利和其它国家的那不勒斯乐派代表人物联系在一起。他们是：杜兰特(Fr. Durante)、波尔波拉（N. Porpora)、芬奇(L. Vinci)、费欧(Fr. Feo)、雷欧(L. Leo)、洛格罗希诺（N. Logroscino)、哈塞(J. A. Hasse)、佩尔戈莱西(G. B. Pergolesi)、拉蒂拉（G. Latilla)、佩雷斯(D. Pérez)、特拉德拉斯(D. Terradellas)、约梅利(N. Jommelli)、特拉埃塔（T. Traetta)、安福西（P. Anfossi)、皮钦尼(N. Piccinni)、萨基尼（A. Sacchini)、马约（G. Fr. De Majo)、帕伊谢洛(G. Paisiello)、奇马罗萨（D. Cimarosa)。许多人后来在意大利以外活动，佩雷斯在里斯本，皮钦尼和萨基尼在巴黎，

帕伊谢洛和特拉埃塔在圣彼得堡，约梅利在斯图加特，波尔波拉在维也纳、德累斯顿和伦敦。实际上，那不勒斯乐派的概念范围很宽，它表示一种歌剧风格，这一风格在十八世纪广为流传，并不仅限于在那不勒斯。另外，那不勒斯乐派音乐家的创作也不仅限于抒情歌剧，他们的作品范围很宽，包括宗教音乐、清唱剧、康塔塔和器乐等。

在那不勒斯运动产生的时候，出现了一位重要人物：斯卡拉蒂(Scarlatti 1660—1725)。他将意大利歌剧风格的主要特点固定下来了，序曲(Symphonie d'ouverture)分为三个乐章(快板庄板、急板)；清晰地分开宣叙调和咏叹调；侧重返始咏叹调形式；采用有伴奏宣叙调；发展管弦乐。在他最好的作品中，应该提到的有《仙草灵药》(Mitridate Eupatore 1707)、《蒂格拉内》(Il Tigrane 1715)和《格里塞尔达》(La Griselda 1721)。

那不勒斯传统歌剧中，美声学派(bel canto)占首要位置，不注重表演动作(如波尔波拉)。阉人歌手和女歌手的精湛技巧和上演时的奢华布景是吸引观众的重要因素。以后一个时期的作曲家(如约梅利、特拉埃塔)表现出不同的趋向，受到由梅塔斯塔西奥(Métastasio)和格鲁克(Chr. W. Gluck) 倡导的改革的影响。他们在戏剧发展上倾向于更加严谨、有机，在人性本质上更加深刻。在那不勒斯的歌剧领域，正歌剧与喜歌剧明显地区别开了，正歌剧是泽诺(A. Zeno) 改革后确定下来的，喜歌剧到十八世纪上半叶定型。以这一方式创作的那不勒斯乐派大师主要有：芬奇(《苦役船上的齐泰》Le Zite n galera 1722)、佩尔戈莱西(《堕入情网的修士》Lo frate'n namorato 1732;《利维耶塔和特拉科洛》Livie-ttae Tracollo;《女仆作夫人》La Serva padrona 1781)、洛格罗希诺、皮钦尼(《好姑娘采基娜》La Cecchina o la buona Figliola

1760)、帕伊谢洛(《女仆作夫人》La Serva padrona1781;《塞维利亚理发师》Il Barbiere di Siviglia1782;《被爱情冲昏头脑的尼娜》La Nina Pazza per amore1789;《美丽的莫利娜拉》La Bella Molinara1798)、奇马罗萨(《秘婚记》Il Matrimonio segreto 1792;《女人的机智》Le Astuzie femminili1794)。意大利戏剧正是以这个面貌出现而具有最大的生命力,其表现力生动,旋律丰富多采、朴实自然。

还应提到管风琴乐派(Ecole d'orgue),它的鼎盛时期是十六世纪末十七世纪初,代表人物有瓦伦特(A. Valente)、罗迪奥(R. Rodio)、马克 (G. de Macque)、斯泰拉(Sc. Stella)、兰巴尔迪(Fr. Lambardi),特别是马约内(Ascanio Mayone1627年卒)和特拉巴奇 (G. M. Trabaci),他们的作品(托卡塔、《始奏曲》、前奏曲)处于加布里埃利(Gabrieli) 和梅鲁洛(Cl. Merulo)到弗雷斯科巴尔迪(G. Frescobaldi)的风格过渡。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

那不勒斯乐派

(Neapolitan School)

（1）“那不勒斯”一词用来指十八世纪的作曲乐派似乎是不太严格的。据认为这一乐派发源于那不勒斯，主要由该城的或在那里学习的作曲家培植发展起来。它包括一些重要程度不等的作曲家，例如：普罗文扎莱(F. Provenzale，1627—1704)，斯卡拉蒂(A. Scarlatti, 1660—1725)，波尔波拉(N. Porpora, 1686—1768)，芬奇(L. Vinci，1690—1730)，费欧(F. Feo，1691—1761)，雷欧(L. Leo，1694—1744)，洛格罗希诺 (N. Logroscino，1698—1765)，佩尔戈莱西(G. B. Pergolesi，1710—1736)，拉蒂拉 (G. Latila，1711—1791)，佩雷斯 (D. Pérez，1711—1778)，特拉德拉斯 (D. Terradellas，1713—1751)，N. 约梅利 (N. Jommelli，1714—1774)，安福西(P. Anfossi，1727—1797)，特拉埃塔 (T. Traetta, 1727—1779)，P•古列尔米(P. Guglielmi，1728—1804)，皮钦尼(N. Piccinni，1728—1800)，萨基尼(A. Sacchini, 1730—1786)，特里托(G•Tritto，1733—1824)，帕伊谢洛(G•Paisiello，1740—1816)，奇马罗萨 (D. Cimarosa，1749—1801)。斯卡拉蒂的德国学生哈塞(J. A. Hasse，1699—1783)，也属于这一乐派。

这些作曲家中的大多数主要以歌剧作品为人所知，他们中许多人出生在那不勒斯或这一带，并在该城某所著名的音乐学院接

受音乐教育。他们所作歌剧的一般样式通常被人称作“那不勒斯式”。上述提及的作曲家活跃在欧洲一些地方：罗马（斯卡拉蒂，安福西、皮钦尼），里斯本（佩雷斯），巴黎（皮钦尼，萨基尼），圣彼得堡（帕伊谢洛），斯图加特（约梅利），维也纳，米兰等地。没有足够证据能说明十八世纪意大利正歌剧是那不勒斯所特有的。它其实是产生于意大利境内的一种总体样式，后发展到别的国家，风格渐有变化，1760年以后变化尤甚。在该乐派十八世纪中期的主要代表人物，诗人兼剧作家梅塔斯西奥（Metastasio）和哈塞（Hasse）的影响下，情节的形式、角色的数量和音乐特点基本固定下来了。在形式上，它包括一系列穿插着咏叹调的宣叙调（通常有反复），间或插入二重唱，但很少有较大规模的重唱。咏叹调的类型（抒情的、表现适度的、技巧辉煌的）和它们的先后次序都受到传统规则的束缚。到十八世纪后半叶，早期刻板的形式和风格逐渐趋向自由，在约梅利和特拉埃塔为非意大利观众写的作品中尤其如此。而大量运用合唱和芭蕾舞则显然是受到法国抒情悲剧的影响。精湛的歌唱艺术主要是通过十八世纪的正歌剧，特别是经当时阉人歌手们的努力而得到前所未有的高度发展。十八世纪初，喜歌剧（插剧，意大利喜歌剧）在那不勒斯也得到繁荣发展，并流传到别的中心城市。

（2）1600年前后，那不勒斯有一群键盘音乐作曲家，他们是十六世纪键盘风格（加布里埃利，卡贝宗〔Cabezòn〕）至早期巴罗克（弗雷斯科巴尔迪风格的重要过渡人物。属于这一集团的有：瓦伦特（A. Valente），罗迪奥（R. Rodio，1530—1610），马克（G. Macque，1550—1614），斯泰拉（S. Stella），兰巴尔迪（F. Lambardi，1587—1642），特拉巴奇（G. M. Trabaci，1580—1647）和马约内（A. Mayone，？—1627）。马克是比利时人，在维也纳与罗

马逗留之后，于1586年来到那不勒斯，在C.杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo）的父亲F.杰苏阿尔多（Fabrizio Gesualdo）的宫廷内服务。特拉巴奇（Trabaci）、马约内和罗西（Luigi Rossi）都是他的学生。马克及其后继者的作品，因具有早期巴罗克音乐在风格和表情方面那种新颖、富有探索性的典型特征而引人注目。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

柏 林 乐 派

(法 Ecole de Berlin, 德 Berliner Schule)

约 1740—70 年间，普鲁士国王腓特烈二世（Frédéric Ⅱ）小教堂的一些音乐家，诸如匡茨（J. J. Quantz）、E. 巴赫（C. Ph. E. Bach）、本达（Fr. Benda）、格劳恩（J. G. Graun）、尼歇尔曼（Chr. Nichelmann）等人，在音乐史上被称之为柏林乐派或北德意志乐派（Norddeutsche Schule）。他们的作品从整体到局部无不受着他们君王音乐爱好的影响。腓特烈二世本人是一位颇有才华的作曲家。在器乐方面，他喜爱典雅风格、巴罗克形式、诙谐和轻松的旋律，憎恶悲剧效果。在这样的限制下，他下属们的音乐创作便不能自由发展，在形式上比曼海姆乐派（Ecole de Mannheim）的音乐更加正统。柏林乐派侧重于室内乐、键盘乐、协奏曲和交响曲。匡茨为腓特烈二世写了三百余首长笛协奏曲和二百首奏鸣曲，这些作品结构严谨，完全是按照国王的"混合口味"写成的，供国王自己演奏。最重要的三重奏和室内交响曲是由E. 巴赫写的。E. 巴赫作品的特点是对表现力的进一步发展和对音乐动机的精心处理。在他的三乐章交响曲（无小步舞曲）中，他力图把传统的对位程式与新的和声风格结合起来，使得拟古的繁冗结构、单调的节奏同富于表现力的和声、勃勃的生气形成一种奇怪的对比。尽管他的曲式和配器丰富多彩，但他并不比格劳恩有更多的不朽之作传

世。与柏林乐派的器乐风格相应的声乐风格体现于1752—70年间的“第一柏林德国艺术歌曲乐派(Première Ecole berlinoise du《Lied》)”。这个乐派中，除了有上述音乐家外，出名的还有克劳泽(Chr. G. Krause)和马普克(Fr. W. Marpug)。律师克劳泽写的小册子《配乐诗歌》(《Von der musicalischen Poesie》1752柏林)标志着这个乐派的开端，在这本小册子中，他根据“棕发女郎曲”(Brunette)的模式和法国饮酒歌的曲调，倡导朴素的分节歌形式的“德国艺术歌曲”(Lied)摒弃意大利歌剧曲调；主张诗歌和音乐相结合；推崇情感表达。1753年起，有大量由钢琴伴奏的朴素“德国艺术歌曲”问世，其中一些近乎于业余音乐，歌词大部分是哈格顿(Fridrich Von Hagedorn)、格莱姆(Johann Wilhelm Ludwig Gleim)、乌茨(Johann Peter Uz)等人“醇酒妇人式”的短诗，这些短诗完全是弗里德里希式“洛可可”(《Rococo》fridricien)的作品。在声乐作品方面，E.巴赫也与众不同，他以抑扬顿挫的歌词、精美的钢琴曲调和深刻的情感表露，创作了“格勒特颂歌”(Gellert Oden)(1758)，他的作品远远超出周围人的平庸作品之上。他在汉堡居住期间写了才气横溢的“德国艺术歌曲集”(《Lieder》)，其中一部分是给克洛普施托克(Fridrich Gottlieb Klopstock)的诗谱的曲。这些旨在供私下吟唱的作品成为“第二柏林德国艺术歌曲乐派”(Seconde Ecole berlinoise du《Lied》 1780—1815)开始的里程碑。第二柏林德国艺术歌曲乐派基本上是受古典主义观念的影响。舒尔茨(J. AP. Schulz)赖夏特(J. Fr. Reichardt)和策尔特(C. F. Zelter)等音乐家提倡诗歌和音乐的地位平等，主张吐字准确，要求突出分节歌形式。他们受到重新发现的民间歌曲的影响，倾向于民间表现手法，克劳迪乌斯(Matthias Claudius)、特别是歌德(Goethe)的重要诗篇后来成了谱曲的对象。赖夏特在宣叙调风格

和咏叙调风格之间建立了一种平衡(《魔王》Erlkönig，《野玫瑰》Heidenröslein)，并对其形式进行了精雕细琢。舒尔茨和策尔特则在他们的最佳剧作中运用民间表达手法，使人有“似曾相识”之感，并为浪漫派德国艺术歌曲(《Lied》romantique)的精神状态表现(Expression des états d'âme)奠定了基础。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

柏 林 乐 派

(Berlin sc hool)

十八世纪下半叶在柏林活动的一个作曲家集团，也称作“北德意志乐派”。他们多数人在腓特烈大帝（1712—86）的宫廷中服务。腓特烈积极参与宫廷的音乐生活，他本人写了大量的长笛奏鸣曲和其他一些音乐作品。这一乐派最重要的成员有：（匡茨J.J.Quantz,1697—1773；写有长笛奏鸣曲等）；J.G.格劳恩（J.G.Graun，1703—71作有辛风尼亚、三重奏鸣曲），K.H.格劳恩（K H.Graun1704—59；有根据腓特烈的剧本写的歌剧《蒙泰楚玛》和清唱剧《耶稣之死》）；本达（F•Benda，1709—86；作有小提琴奏鸣曲，协奏曲）；K.P.E.巴赫（1714—88）；尼歇尔曼（C.Nichelm-ann，1712—62；写有歌曲，拨弦古钢琴奏鸣曲）；马普尔格（Ma-rpurg，1718—95；写有歌曲，编辑出版《柏林的颂歌和德国艺术歌曲》三卷，1756—63，大量的理论著作）；基恩贝尔格尔（J.P.Kirnberger，1721—83；写有歌曲、拨弦古钢琴小品、理论著作）；阿格里科拉（Agricola，1720—74；写有歌剧，歌曲）。

这群作曲家，特别是K.P.E.巴赫在器乐方面做出了重大贡献，他们在德国艺术歌曲方面的活动（柏林艺术歌曲乐派）却受到理性主义与启蒙精神的抵制。而对于这点，伏尔泰的密友腓特烈大帝是赞许的。当更年轻的一辈音乐家（被称作“第二柏林德国艺术

歌曲乐派”将创作兴趣从格勒特 (Gellert)干巴巴的道德说教转向克洛普施托克(Klopstock)和年轻的哥德充满活力的诗篇时，局面有所改观。舒尔茨(J. A. P. Schulz，1747—1800)，赖夏特(J. F. Rtichardt，1752—1814)和策尔特(C. F. Zelter，1758—1832)是这一集团最重要的成员。“柏林乐派”这一名称有时是特指后一个集团的。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

曼 海 姆 乐 派

（法 Ecole de Mannheim，德 Mannheimer Schule）

1720年，有王室权的选帝侯（Electeur palatin）卡尔·菲利普（Karl Philippe）在曼海姆定居，他以及他的后任卡尔·特奥多尔（Karl Theodor，1743—1799）建立了曼海姆乐队。曼海姆乐队里聚集了很多不同国籍的音乐家，特别是捷克音乐家，如：V.斯塔米茨（J.V.Stamitz，1741年到曼海姆）、里希特（Fr.X.Richter，1747年到曼海姆）、霍尔茨鲍尔（I.Holzbauer，1753年到曼海姆）和菲尔斯（A.Fils，1754年到曼海姆）。他们的活动后来由弟子们继承，他们弟子中的主要人物有：卡纳比希（Ghr.Cannabich）、贝克（Fr.Beck）、艾希纳（E.Eichner）、托埃席（C.G.Toeschi）、Ph.斯塔米茨（C.Ph.Stamitz）、Th.斯塔米茨（A.Th.Stamitz）、弗伦策尔（I.Fränzl）、丹奇（Fr.Danzi）、W.克拉迈尔（W.Cramer）和B.克拉迈尔（J.B.Cramer）等，他们一直在曼海姆乐队活动到1778年王宫迁到慕尼黑为止。曼海姆乐派在发展交响乐方面占有重要地位。V.斯塔米茨及其学生把交响乐规范化为四个乐章，即加入小步舞曲成为第三乐章；他们还在引子中的奏鸣曲形式上配置了非常个性化的第二主题。同一时期，这些创新在维也纳也有体现，特别是在器乐风格方面。曼海姆的管弦乐队被认为是当时最好的乐队，每个乐队成员都堪称演奏大师，伯尼（Burney）在

1772年把这个乐队比喻成“由将军组成的军队”。这个乐队的步调一致、纪律严明，如此良好的素质和高超的技术使得非凡的演奏水平得以充分发挥，加强并丰富了表现力。在力度方面，斯塔米茨使用了渐强，过去渐强只是在歌唱曲谱和器乐独奏中才有，在总谱中还未出现过。斯塔米茨的独创性在于制造出一种强烈的力度效果，这种效果不再拘泥于一行旋律的作用，而是整个乐队都参与进去。渐强在曲谱中被精确地标明，同时有“力度层次”（ter-racc-dynamics）和无数色调微差的体现。这个力度灵活多变：强主题和弱主题的概念消失了，在全曲的演奏过程中，同一主题可根据表现和变化的要求，受多变的色调微差和加重的标记支配。为了表现，斯塔米茨给旋律以高度重视，特别是第一小提琴部分。对位（模仿的手法、赋格的配置）只是在有利于表现时才使用。曼海姆乐派作曲家的风格还包括特殊的技巧：间断或不间断的上行琶音以“急速经过音群”（groupes fusée）、倚音、切分形式、附点节奏、闪烁的震音等形式极快地奏出。斯塔米茨的学生们后来滥用了这些技巧，L.莫差特称之为“曼海姆矫饰趣味”（Vermanirierter mannheimer Goüt）。在配器方面，曼海姆乐派的影响是很大的，单簧管开始在乐队中应用，管乐器不再限于小提琴部分的陪衬和和声的填充部，管乐器的特点越来越具有个性，有时以独奏的形式出现在作品中。此外，通奏低音逐渐被淘汰，第一小提琴取代羽管键琴在管弦乐队中的主导位置。虽然曼海姆乐派作曲家的作品目前已基本不出版和演奏，但它们在音乐史上的重要性是不容忽视的：曼海姆乐派与维也纳乐派平分秋色，对确立古典交响乐的形式有着突出的贡献，并开创了新的器乐风格，贝多芬的先驱者正是那些风格新颖的曼海姆乐派音乐家。

王九丁译自法国《博尔达音乐词典》

曼海姆乐派

(Mannheim School)

十八世纪中叶德国作曲家的一个重要集团。他们聚集在曼海姆，在王室选帝侯特奥多尔(Karl Theodor)的乐队里服务，从而以“王宫学派”著称于世。J.斯塔米茨(Johann Stamitz,1717—57)1745年加入这个乐队，不久成为该乐队的指挥。他开创了完全新颖的管弦乐和演奏风格，为维也纳古典乐派的交响曲风格奠定了基础。其时正值巴罗克音乐的传统在巴赫、亨德尔的晚期作品中发展到了顶峰。这一乐派新颖风格的显著特征是：基本是主调音乐和非对位织体中突出小提琴的旋律线条；废弃了模仿和赋格的形式；急板式的快乐章；大幅度运用渐强及突发的强音（*f*或*ff*）等力度的手法；乐队总休止；采用新奇的主题类型和音型很快占据上风，通常以分解和弦的形式出现，即所谓的“罗马焰火筒”；管弦乐效果如震音和快速琶音；写出乐队部分以代替通奏低音的伴奏。J.斯塔米茨的后继者有：霍尔茨鲍尔（Ignaz Holzbauer 1711—83，1753年到曼海姆），里希特（Franz Xaver Richter 1709—89，1747年到曼海姆）、更年轻的一辈菲尔斯(Anton Fils 1730—60),贝克(Franz Beck, 1723—1809)、卡纳比希(Christian Cannabich, 1731—98）以及 J.斯塔米茨的儿子K.斯塔米茨(1745—1801)和A.斯塔米茨(1754—1809)。

曼海姆作曲家的重要作用在于他们作为古典时期先驱的历史地位而不是他们作品的本身价值。J.斯塔米茨的辛风尼亚是一个专心致志的革新者的典型作品，在艺术上比那些后期曼海姆作曲家的作品要逊色。他们从斯塔米茨松散的、片断似的、拚花式的风格(类似斯卡拉蒂的风格)，变为更连贯、更富于旋律性的风格。不过这种风格并未摆脱华丽风格(gallant style)的感伤。无疑，比之于同时代著名的海顿和莫差特作品要相形见绌。莫差特的父亲在谈及这一乐派的奢华时称它为"曼海姆矫饰趣味"。

里曼(H. Riemann)首先发现并强调了曼海姆乐派作为现代交响乐和室内乐的奠基者的重要意义。近来里曼认为曼海姆乐派先进、优越，这一主张遭到其他历史学家的非议。他们指出，在维也纳(蒙〔Georg Monn，1717—50〕、瓦根赛尔〔Georg Wagenseil，1715—77〕)意大利和波希米亚的一些作曲家也有相似的倾向。毫无疑问，关于风格和形式的新观念在1740年前后莫衷一是。有一大批音乐家，特别是萨马蒂尼(G•B•Sammartini，1701—75)，也在同一方向上起着作用，为海顿、莫差特、贝多芬奠定了基石。例如在古典奏鸣曲或交响乐的各种特征中能找到较为明显的区别，那么一些对立的主张就可以得到解决。早期威尼斯作曲家在建立奏鸣曲曲式原则方面肯定比曼海姆音乐家要走在前面。另一方面，新颖的交响乐风格原则的重要性与真谛在曼海姆比在其它地方得到更明确的理解，这或许是由于那儿有着有利的条件。

黄知真译自美国《哈佛音乐词典》

五 人 团

(The Five)

十九世纪的一些俄国作曲家——巴拉基列夫(Balakirev)、鲍罗廷(Borodin)、居伊(Cui)、穆索尔斯基(Musorgsky) 和里姆斯基-科萨科夫 (Rimsky-Korsakov) ——以创立独特的俄罗斯民族乐派为共同目标而组成的群体。现在，"五人团"与浑名("强力集团"或按字面译为"强大的一小群")已成为同义词;"强力集团"一词是评论家斯塔索夫(Vladimir Stasov) 在1867年创用的，但实际上他当时所指的是包含格林卡(Glinka) 和达尔戈梅日斯基 (Dargomizhsky)在内的、更大的群体。

以巴拉基列夫为首的五人团作曲家们的活动都在圣彼得堡，都是音乐爱好者，自学成材的音乐家，靠彼此之间的切磋、批评来提高音乐修养。他们的创作手法，再加上强烈的民族意识，使得他们与彼得堡音乐学院那些学院气颇重的、受德国影响的音乐家们发生直接的冲突；这种对抗不仅表现为巴拉基列夫开办竞争性的"免费音乐学校"(1862)，还表现在一连串的争论性文章中，民族主义阵营的作者是居伊和斯塔索夫，音乐学院一方是谢罗夫(Alexander Nikolayevich Serov, 1820—1871，俄国作曲家、评论家—译注）和安东·鲁宾斯坦。但是，正象五人团与莫斯科的音乐家(柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫等人)之间存在卓有成效的创

作上的联系一样，圣彼得堡这两大派的音乐有时也有相似之处：比如鲁宾斯坦本人就进行过民族歌剧的尝试，并且写过一部显然由俄罗斯民歌汲取灵感的交响曲（他的第五交响曲）；而里姆斯基-科萨科夫的一些交响手法则在很大程度上来自德国传统。

穆索尔斯基（卒于1881）和鲍罗廷（卒于1887）去世后，里姆斯基-科萨科夫和其他一些年轻的作曲家（例如格拉祖诺夫、利亚多夫）坚持五人团的理想，这些年轻作曲家属于以富有的实业家别利亚耶夫（Mitrofan Belyayev）为中心的群体“别利亚耶夫集团”。

吕昕译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

六 人 团

(法，Les Six)

1920年提出的名称，指由六个法国作曲家组成的群体——迪雷(Louis Durey)、奥涅格 (Arthur Honegger)、米约 (Darius Milhaud)、塔耶弗尔(Germaine Tailleferre)、奥里克 (Georges Auric)和普朗克(Francis Poulenc)。他们都接受萨蒂(Erik satie)的美学观念，在这个基础上形成一种松散的结合。他们的个人风格彼此不同，但都反对印象主义的模糊含混而主张简洁、清晰等原则，这些原则均为日后新古典主义的基本特征。科克托① 积极地支持他们。以前曾有一个群体，称为“新青年”（“Les Nouveaux Jeunes”），成员中包括罗朗-马尼埃尔(A. Roland-Manuel)，但是没有迪雷和米约（见N·斯洛尼姆斯基的《1900 年以来的音乐》，1949年重版本，181、201页）。较晚出现的一个类似群体称为“阿格伊乐派”②。参阅：特里基 (S. M. Trickey) 的《六人团》(论文，北得克萨斯州立大学，1955)；维耶莫兹(E. Vuillermoz)，见《现代音乐》第一期；马尼埃尔(R. Manuel)，见《现代音乐》第二期；拉辛(V. Rašin)的《“六人团”和让·科克托》（《音乐与文学》第三十八期，164页）；以及米约的《没有音乐的音符》(Notes Without Music)，姆耶尔 (R. H. Myers) 编辑；英文翻译埃文斯

(D. Evans)，1953年。

译注：

① 科克托(Jean Cocteau，1889—1963)，法国著名艺术家，兼善戏剧、诗歌、音乐、绘画等。

② 阿格伊(Arcueil)为法国地名，著名作曲家萨蒂(Erik Satie)的故乡。阿格伊乐派将萨蒂视为他们的领袖，故名。

吕昕译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》